

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART

RÉAPPROPRIATION DE L'ARTISANAT TRADITIONNELLEMENT FÉMININ PAR LE DESSIN :

PETITS TRACÉS VERS UNE ÉCRITURE FÉMININE

PAR

ISABELLE DUCHESNE

AVRIL 2018

Ce travail de recherche a été réalisé à l'Université du Québec à Chicoutimi

Dans le cadre du programme de la Maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise accompagne les œuvres réunies sous l'exposition *Manière de faire* | *Manière de voir*, présentée au Centre national d'exposition du 7 décembre 2017 au 14 janvier 2018.

Dans notre société, certaines pratiques artisanales sont associées à un genre (féminin ou masculin). C'est, par exemple, le cas du tricot, de la broderie et du tissage qui sont tous des savoir-faire dits féminins. M'intéressant à cette association entre genre et pratique, de même qu'à la place du savoir-faire tant dans les beaux-arts (le dessin, dans le cas présent) qu'au sein des arts appliqués, j'ai fait de l'artisanat traditionnellement féminin le sujet principal de ma recherche en pratique artistique. C'est à travers une approche du dessin basée sur des techniques traditionnelles ainsi que sur la sensibilité et la fragilité du trait fait par la main que je m'intéresse au genre féminin, et cela, avec une approche féministe.

L'objectif de ma maîtrise est le suivant : développer, par l'intermédiaire du dessin, un langage plastique issu de la réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin, et ce, de manière à affirmer ma vision d'une écriture féminine. De surcroît, ma recherche s'articule autour des sous-objectifs suivants :

- 1 — Exploiter une thématique genrée féminine depuis une perspective féministe;
- 2 — Valoriser, au sein de l'œuvre d'art, l'artisanat traditionnellement féminin comme héritage culturel;
- 3 — Mettre à profit le savoir-faire technique, dans ma pratique du dessin, afin d'enrichir l'œuvre.

Abordée depuis une approche *autoesthétique*, la présente réflexion écrite est le résultat d'un travail de contextualisation (théorique et artistique) et d'analyse du corpus d'œuvres produit.

Le concept féministe d'écriture féminine, élaboré par les différentielistes Hélène Cixous et Luce Irigaray, est le point culminant de mon travail écrit. L'actualisation par le dessin que je propose de ce concept, issu de la linguistique, m'est possible grâce à une démarche d'élaboration de mon positionnement féministe en tant qu'artiste, laquelle occupe une place importante au sein de mon mémoire. Ma posture féministe résulte d'un collage de diverses pensées théoriques (différentialiste, constructivisme, éthique du *care* et postmoderne). Elle est caractérisée par un désir de valoriser, non pas le sexe féminin (la femme), mais plutôt certaines pratiques, certaines formes ou certaines valeurs qui sont genrées féminines, et ce, par le faire artistique. Le résultat est conçu selon la perspective que l'art qui touche le politique doit rechercher un équilibre entre la valeur accordée au contenant (la facture de l'œuvre) et celle accordée au contenu (le sens).

En plus des notions de savoir-faire et de féminisme, celles d'héritage, de tradition et d'identité relative à un genre sont abordées dans mes dessins qui intègrent la représentation de l'artisanat traditionnellement féminin. De plus, le travail de trois artistes femmes, chez qui j'ai perçu des préoccupations semblables, est présenté de manière à mettre l'accent sur ce qui relie nos pratiques. Ces artistes sont : Nadia Myre, Ghada Amer et Annette Messenger.

MOTS CLEFS : dessin, savoir-faire, artisanat traditionnellement féminin, héritage culturel, réappropriation, féminisme, écriture féminine

REMERCIEMENTS

Malgré de longues périodes de travail personnel à l'atelier, devant mes livres ou devant mon ordinateur, réaliser une maîtrise en art ne fut pas un parcours solitaire. L'accompagnement du corps professoral, notamment de ma direction de recherche, de l'ensemble du milieu universitaire, de mes amis et collègues de la maîtrise, de même que de mes proches fait partie des conditions de réussite de mes études, c'est pourquoi je tiens à remercier ces personnes d'exceptions.

Je souhaite d'abord remercier Mathieu Valade, directeur de ma maîtrise, pour sa confiance qui a su me donner foi en mon travail. Je le remercie aussi pour sa disponibilité, son écoute et ses conseils toujours pertinents.

Je désire aussi remercier tous les professeurs et chargés de cours qui m'ont enseigné à la maîtrise. Les compétences développées dans vos cours, de même que les travaux réalisés, se sont avérés d'une grande utilité pour ma recherche, donc merci à : Marcel Marois, Constanza Camelo Suarez, Michaël La Chance, Sylvie Morais et Jacques Perron.

Merci également à l'équipe de professionnels constituée de : Natalie Villeneuve, Alexandre Nadeau, Denis Bouchard, Gabriel Brochu-Lecouffe, Stéphane Bernier et Jean-Philippe Pouliot. Merci d'avoir toujours répondu à mes questions.

Merci à Constanza Camelo Suarez et à Cindy Dumais pour leur participation à mon jury, mais surtout pour la générosité et la rigueur de leurs commentaires.

Merci à mes collègues et amis de la maîtrise, sans qui mon parcours à l'UQAC n'aurait pas été aussi riche.

Un merci bien spécial à ma famille, Pascale, François et Stéphanie. Votre amour et votre soutien me sont extrêmement précieux et je vous en suis reconnaissante.

Merci à Emmanuelle pour la révision linguistique et merci d'être toujours là pour moi.

Le plus doux des mercis à Thomas. Merci d'être la personne rigoureuse, honnête et passionnée que tu es. Ta présence quotidienne de même que ton regard sur mon travail sont pour moi des plus précieux en ce qui a trait à la réussite de ma maîtrise.

Pour conclure, je tiens à remercier le Centre national d'exposition pour sa confiance et son accueil.

Cette recherche en pratique artistique a obtenu le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) avec la Bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand Bombardier de même que celui du Fonds de recherche du Québec société et culture (FRQSC) avec la Bourse de maîtrise en recherche.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
REMERCIEMENTS	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	viii
INTRODUCTION.....	1
SECTION VISUELLE : IMAGES DE L'EXPOSITION MANIÈRE DE FAIRE MANIÈRE DE VOIR .	4
URNES D'ARTISANES : EN MÉMOIRE DE LA PERTE	4
MISE EN FORME D'UNE CONSTRUCTION DOMESTIQUE	6
TÂCHES.....	11
RÉCIT IMAGÉ D'UNE PRATIQUE EN MOUVANCE	15
POINTS CHOISIS	18
RÉÉCRITURE	19
CHAPITRE PREMIER	
PERCEVOIR DES CHOSES : VOULOIR LES NOMMER ET LES COMPRENDRE.....	23
1.1 VERS UN SUJET DE RECHERCHE (GENÈSE)	23
1.2 ASSISES THÉORIQUES.....	26
1.2.1 LE FÉMINISME	26
1.2.1.1 D'OÙ JE PARS	26
1.2.1.2 TERMINOLOGIE DE BASE ET CONTEXTE.....	27
1.2.1.3 MA POSTURE FÉMINISTE	32
1.2.2 L'ART ET LE POLITIQUE	36
1.2.3 UNE ÉCRITURE FÉMININE.....	37
1.2.4 L'ARTISANAT TRADITIONNELLEMENT FÉMININ	39
1.2.5 LA RÉAPPROPRIATION	42
1.3 PROBLÉMATIQUE	43
1.3.1 OBJECTIFS ET SOUS-OBJECTIFS DE MA RECHERCHE	43
1.3.2 MÉTHODOLOGIE D'UNE RECHERCHE EN PRATIQUE ARTISTIQUE.....	44
CHAPITRE DEUXIÈME	
ART, ARTISANAT ET FÉMINISME : ARTISTES CHOISIES ET DIALOGUES	48
2.1 UNE HISTOIRE (UN CONTEXTE)	48
2.2 NADIA MYRE (L'IDENTITAIRE).....	50
2.3 GHADA AMER (L'ART ET LA FEMME)	54
2.4 ANNETTE MESSENGER (LE DOMESTIQUE ET LE SAVOIR-FAIRE)	59

CHAPITRE TROISIÈME

MANIÈRE DE FAIRE MANIÈRE DE VOIR : LES ŒUVRES, L'EXPOSITION	64
3.1 VERS UNE EXPOSITION.....	64
3.2 URNES D'ARTISANES : EN MÉMOIRE DE LA PERTE	66
3.3 MISE EN FORME D'UNE CONSTRUCTION DOMESTIQUE	69
3.4 TÂCHES	72
3.5 RÉCIT IMAGÉ D'UNE PRATIQUE EN MOUVANCE	75
3.6 POINTS CHOISIS	77
3.7 RÉÉCRITURE.....	78
3.8 RETOUR SUR MES OBJECTIFS.....	80
CONCLUSION.....	82
BIBLIOGRAPHIE	85
ANNEXES	89
A — CARTON D'INVITATION DE L'EXPOSITION	89
B — INFORMATIONS TECHNIQUES DES ŒUVRES DE L'EXPOSITION	90

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 — Objet trouvé I	4
Figure 2 — Objet trouvé II	4
Figure 3 — Objet trouvé III	5
Figure 4 — Objet trouvé IV	5
Figure 5 — Fondation.....	6
Figure 6 — Relation un	7
Figure 7 — Relation deux	8
Figure 8 — Dessous.....	9
Figure 9 — Intérieur	9
Figure 10 — Structure	10
Figure 11 — Aubergine et bleu	11
Figure 12 — Mauve et ocre.....	12
Figure 13 — Rouge et rouge.....	12
Figure 14 — Aubergine et mauve	12
Figure 15 — Mauve et jaune.....	12
Figure 16 — Bleu et jaune	13
Figure 17 — Rouge et bleu	14
Figure 18 — Bleu et bleu	14
Figure 19 — Rouge et ocre	14
Figure 20 — Mauve et bleu	14
Figure 21 — Tableau I/III	15
Figure 22 — Tableau I/III (Détails).....	15
Figure 23 — Tableau II/III	16
Figure 24 — Tableau II/III (Détails).....	16
Figure 25 — Tableau III/III	17
Figure 26 — Tableau III/III (Détails).....	17
Figure 27 — Points choisis (Détails <i>Obliques et jours</i>).....	18
Figure 28 — Honneurs	19
Figure 29 — Postiche.....	20
Figure 30 — Souplesse.....	21
Figure 31 — Trophée	22
Figure 32 — Les isabelles rondes (No 1 et No 6).....	24
Figure 33 — Transmission linéaire	25
Figure 34 — Myre, N. (2002). <i>Indian Act</i> . Repéré à http://www.nadiamyre.net/#/indian-act/	53
Figure 35 — Amer, G. (2010). <i>The Black Bang</i> . Repéré à https://www.ghadaamer.com/paintings?lightbox=dataptem-ij4e90cn	58
Figure 36 — Messenger, A. (1972). <i>Mes travaux d'aiguille (détail)</i> . Repéré à http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/EspacioALaLetra/A_message_r/palabrasFra.htm	63
Figure 37 — <i>Carton d'invitation : Exposition Manière de faire Manière de voir</i>	89

INTRODUCTION

J'ai commencé à faire de l'art d'une manière consciente à l'adolescence. À cette époque, je percevais la création comme un acte totalement libre et mes dessins avaient pour moi une valeur, voire une finalité, très intime. Mon travail était principalement orienté sur ma réalité personnelle et sur les émotions qui en découlaient. Avec le recul, je vois une beauté certaine dans ce côté un peu égocentrique propre à l'affirmation de soi, qui a été pour moi caractéristique de mon adolescence. Ce qui éveille mon intérêt dans l'aspect égocentrique de mes premières ébauches artistiques, que je n'interprète pas du tout négativement, c'est le constat de l'absence de l'autre. L'absence de l'autre en ce qui a trait à sa représentation, donc à titre de sujet, mais aussi en ce qui concerne sa considération en tant que regardeur.

Pour ma part, faire une maîtrise en art est synonyme d'entreprendre un parcours qui m'amène à devenir une artiste professionnelle. En dehors des réalités pragmatiques (comme les appels de dossiers, l'articulation d'une problématique, les préoccupations quant à la pérennité des œuvres et les engagements professionnels qui concernent les expositions), ce que le statut d'artiste professionnel représente pour moi est avant tout un engagement, une responsabilité envers la collectivité. Mon cheminement universitaire a été le nid de réflexions sur l'art qui m'ont conduite vers ma vision de la profession d'artiste. Pour moi, l'artiste doit s'intéresser à l'autre par le biais de son travail et le considérer d'une manière ou d'une autre, et cela, bien sûr, sans perdre son unicité. Je crois beaucoup en la valeur de l'art et en ses vertus dans la société. De ce fait, je m'estime privilégiée de pouvoir exposer, dans un contexte professionnel, mon travail au public.

Cette posture très affirmée, bien que peu explicite par rapport ses applications, s'est fait sentir tout au long de ma maîtrise, et ce, que ce soit durant l'élaboration de ma problématique de recherche, de mes œuvres ou du présent mémoire d'accompagnement. Ainsi, bien que mon sujet de recherche provienne avant tout d'un intérêt personnel et intuitif, sa problématisation et sa concrétisation visuelle découlent de l'idéologie présentée ci-haut.

Je suis intéressée depuis longtemps par l'artisanat traditionnellement féminin et le savoir-faire manuel en général, qu'ils se déploient dans un contexte artisanal ou artistique. Concernant ma pratique en arts visuels, le dessin a, du plus loin que je me souviens, toujours été ma discipline de prédilection. Dans les dernières années, les thèmes de la femme et du féminisme se sont joints à la combinaison des champs d'intérêt précédemment énoncés. Cet ensemble thématique amorce ma problématique de maîtrise et, par le fait même, mon désir de me réapproprier l'artisanat traditionnellement féminin par le dessin. Mon travail artistique est le reflet de mon intérêt envers l'identité de genre féminin, notamment ses modes de production (et les objets qui en découlent), sa condition sociale et son histoire en général. À cela vient s'adjoindre le fait que je me trouve dans une période où la recherche identitaire en tant qu'individu sexué occupe une place importante dans ma vie. L'ensemble de ces réalités s'est traduit dans mes œuvres par l'apparition d'un langage plastique bidimensionnel qui résulte de ma recherche en pratique artistique.

Le présent mémoire accompagne les dessins produits dans le cadre de ma recherche et qui sont présentés sous l'exposition *Manière de faire | Manière de voir*. Ce dernier est divisé en trois chapitres qui sont précédés d'une section regroupant des images de mes œuvres qui ont été exposées. Bien que la lecture du mémoire éclaire et facilite la réception de mon travail, mes dessins sont pensés de manière à être autonomes. Je souhaite que mes œuvres puissent être interprétées par l'autre : c'est pourquoi j'invite le lecteur du présent travail écrit à consulter la section visuelle avant d'entreprendre la lecture du mémoire. Mon objectif est d'induire au regardeur une réception de mon travail qui lui est personnelle, donc qui n'est pas influencée par la contextualisation de mes œuvres ou par l'explicitation des intentions derrière ces dernières. En d'autres mots : j'aimerais que mon mémoire n'interfère pas avec l'accueil premier de mon travail artistique.

Dans le premier chapitre, « Percevoir des choses : vouloir les nommer et les comprendre », j'entame la partie réflexive par une genèse de mon sujet de recherche, qui passe par l'analyse de

deux œuvres antérieures. Pour faire suite à cela, le cadre théorique de ma recherche est présenté. Les sujets abordés sont le féminisme, l'art et le politique, l'écriture féminine, l'artisanat traditionnellement féminin et enfin, la réappropriation. Le féminisme, à partir duquel le concept d'écriture féminine découle, est de loin la partie la plus développée de mon cadre théorique, et ce, compte tenu de sa complexité et d'un intérêt théorique personnel. Ce premier chapitre se termine par ma problématique, où sont présentés mes objectifs et sous objectifs de recherche, ainsi que ma méthodologie.

Le deuxième chapitre, « Art, artisanat et féminisme : artistes choisies et dialogue », est caractérisé par une contextualisation de mon travail en regard de la production d'artistes établies. Les trois artistes présentées sont Nadia Myre, Ghada Amer et Annette Messenger. Ce choix provient avant tout du grand respect que je porte à leur production artistique, mais aussi des filiations entre nos pratiques en ce qui concerne l'art, l'artisanat et le féminisme. Pour chacune de ces artistes, un aspect précis de leur production, que je peux relier à ma recherche, est particulièrement développé.

Le dernier chapitre porte le nom de mon exposition. Ainsi, dans « *Manière de faire | Manière de voir* : les œuvres, l'exposition », ma production artistique est abordée concrètement. Au sein de ce troisième chapitre, je présente chacune de mes œuvres. Ces dernières se regroupent en six séries abordées en ordre de création. Il en va ainsi : *Urnes d'artisanes : en mémoire de la perte*, *Mise en forme d'une construction domestique*, *Tâches*, *Récit imagé d'une pratique en mouvance*, *Points choisis* et *Réécriture*. Selon une approche autoesthétique¹, j'aborde mes œuvres en tissant des liens entre mes intentions, c'est-à-dire ce à quoi peut référer chaque œuvre, ainsi que les objectifs de ma recherche.

¹ Le néologisme « autoesthétique » est défini dans la sous-section 1.3.2 « Méthodologie d'une recherche en pratique artistique ».

SECTION VISUELLE : IMAGES DE L'EXPOSITION MANIÈRE DE FAIRE | MANIÈRE DE VOIR

URNES D'ARTISANES : EN MÉMOIRE DE LA PERTE



Figure 1 — Objet trouvé I

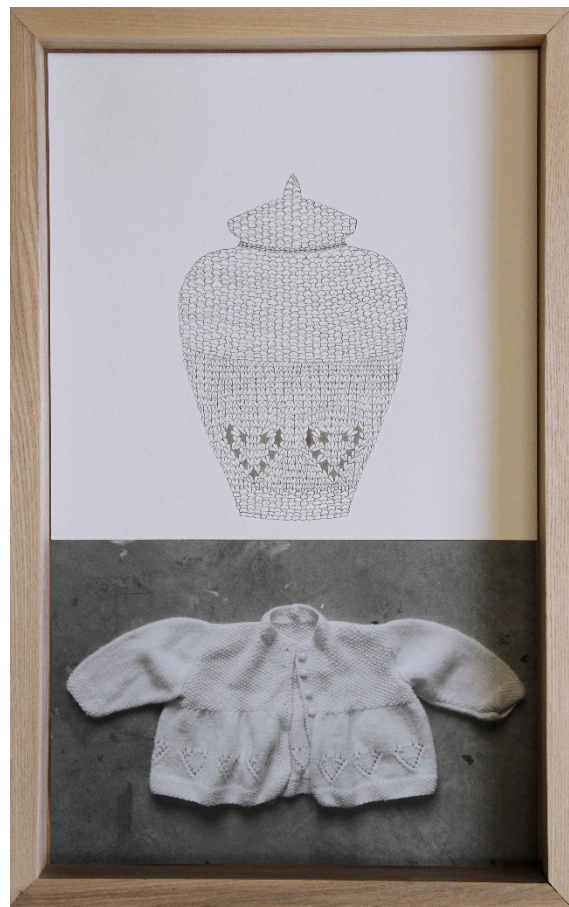


Figure 2 — Objet trouvé II

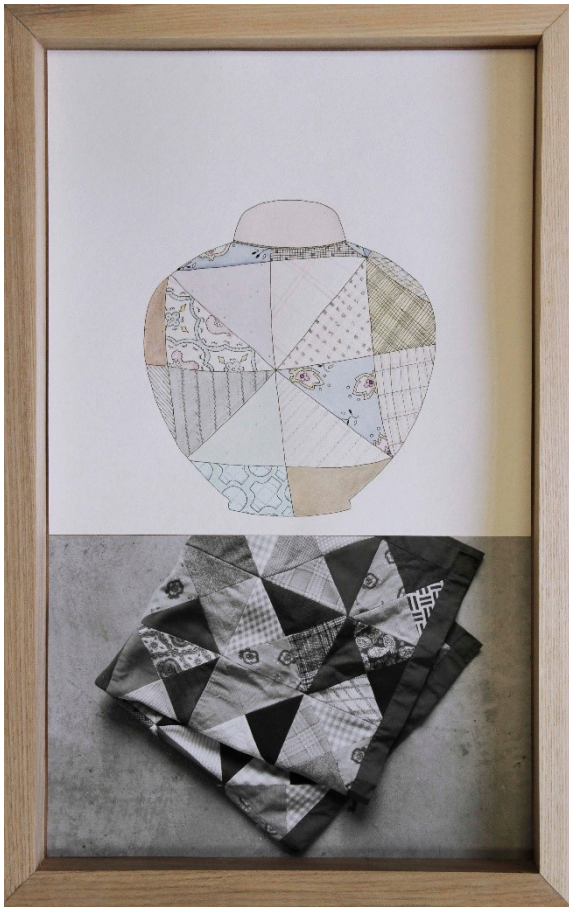


Figure 3 — Objet trouvé III



Figure 4 — Objet trouvé IV

MISE EN FORME D'UNE CONSTRUCTION DOMESTIQUE

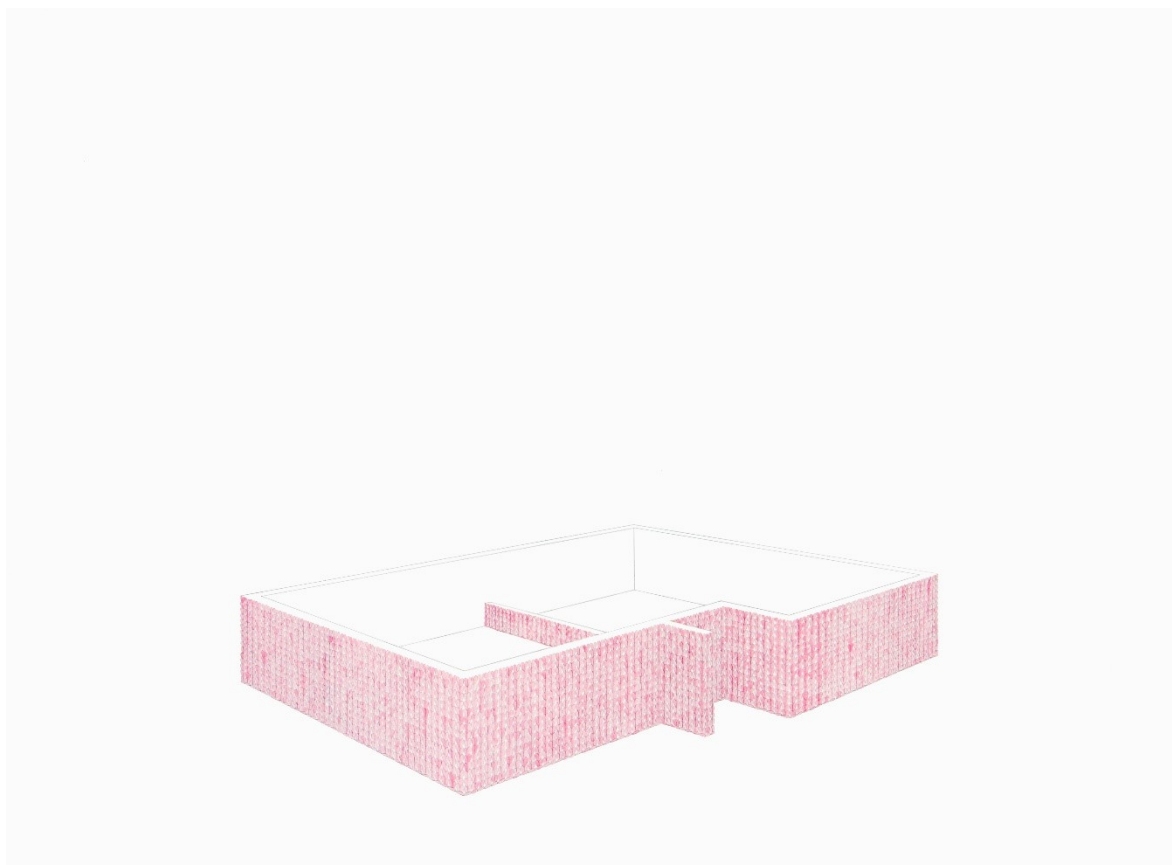


Figure 5 — Fondation

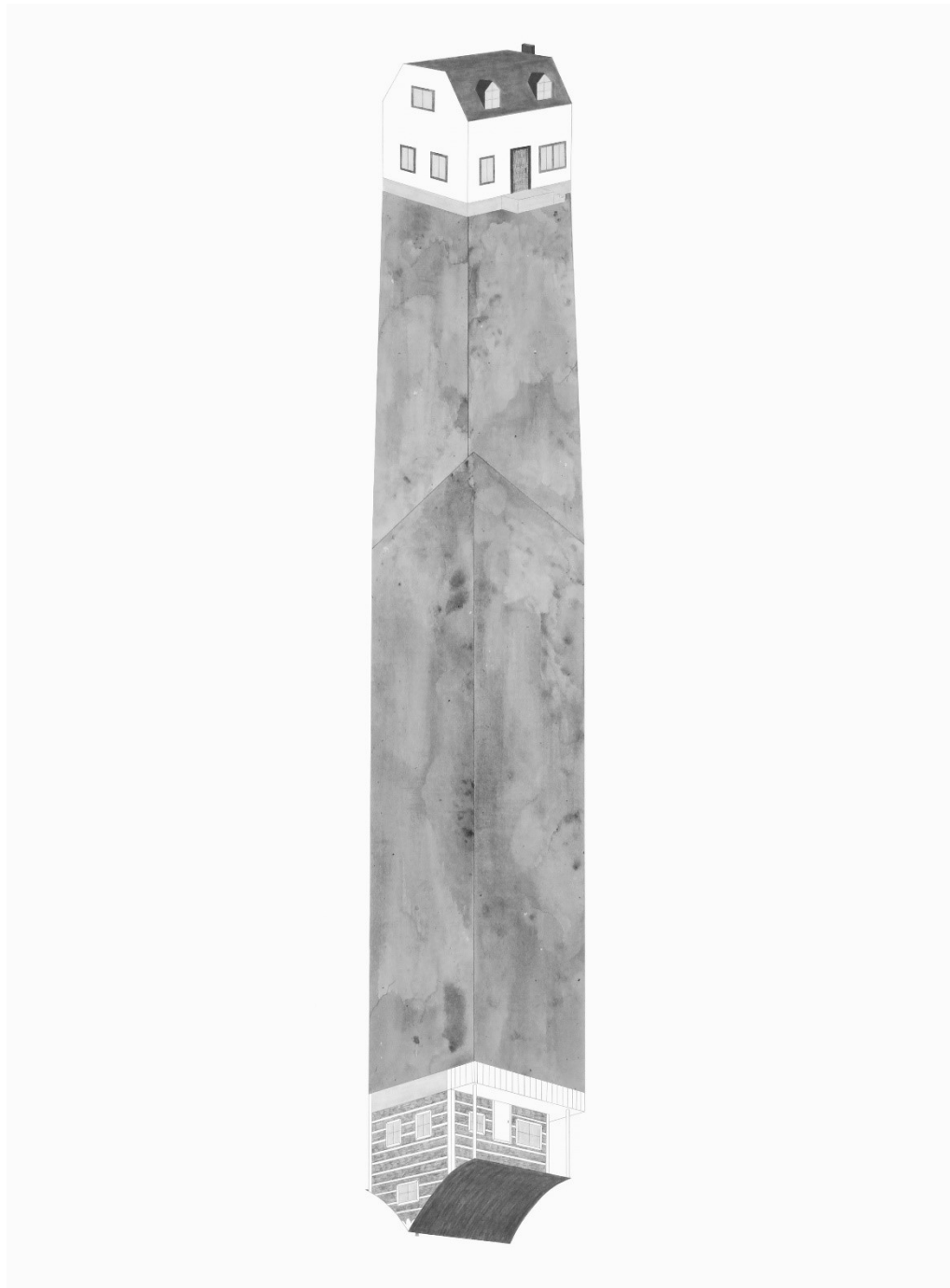


Figure 6 — Relation un

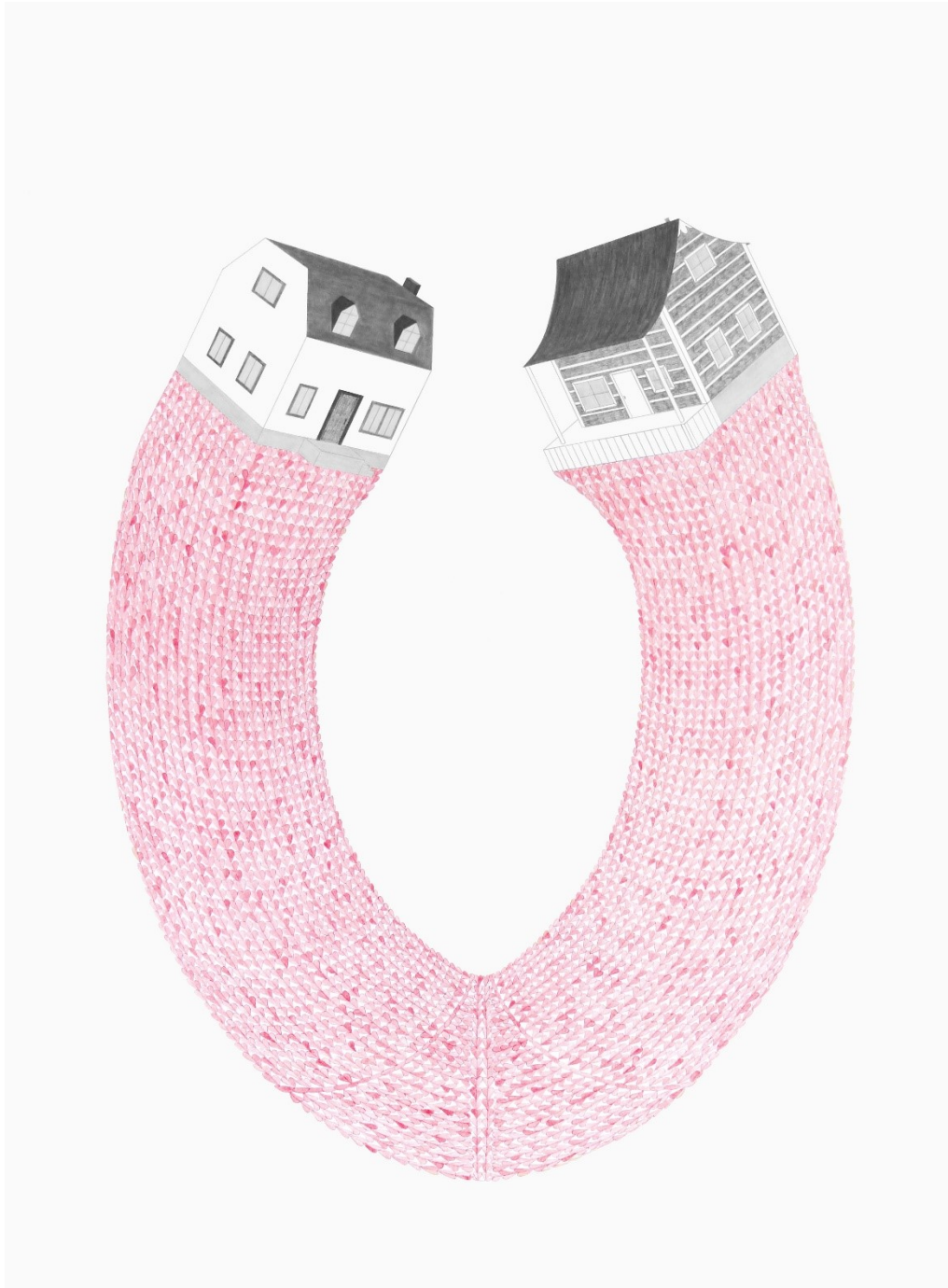


Figure 7 — Relation deux

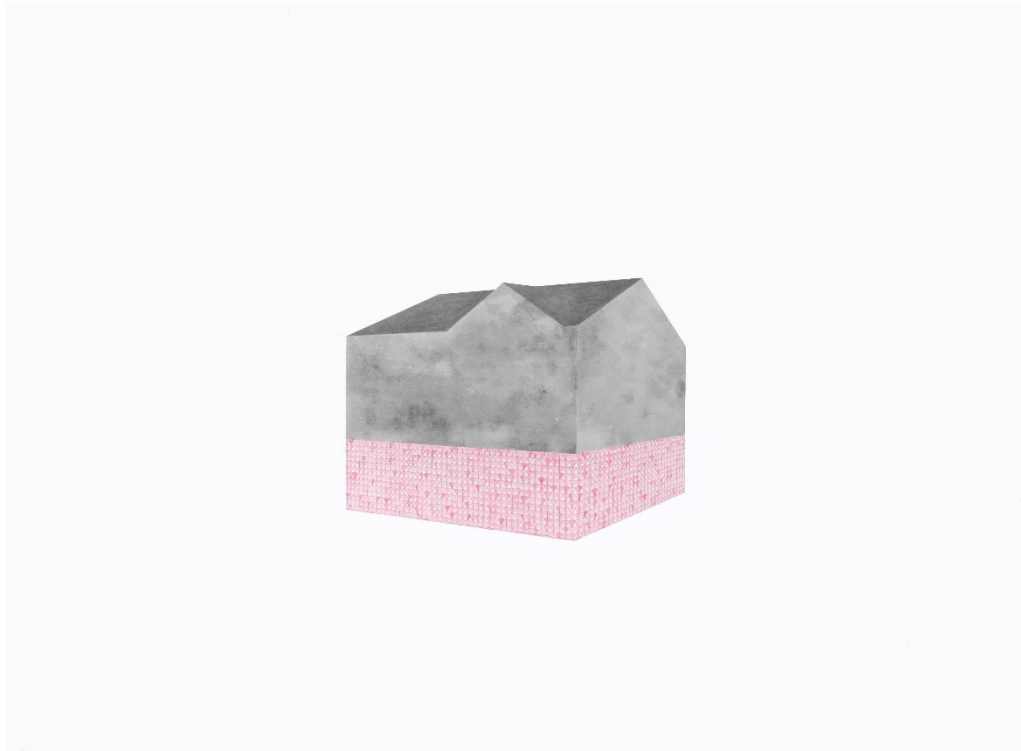


Figure 8 — Dessous

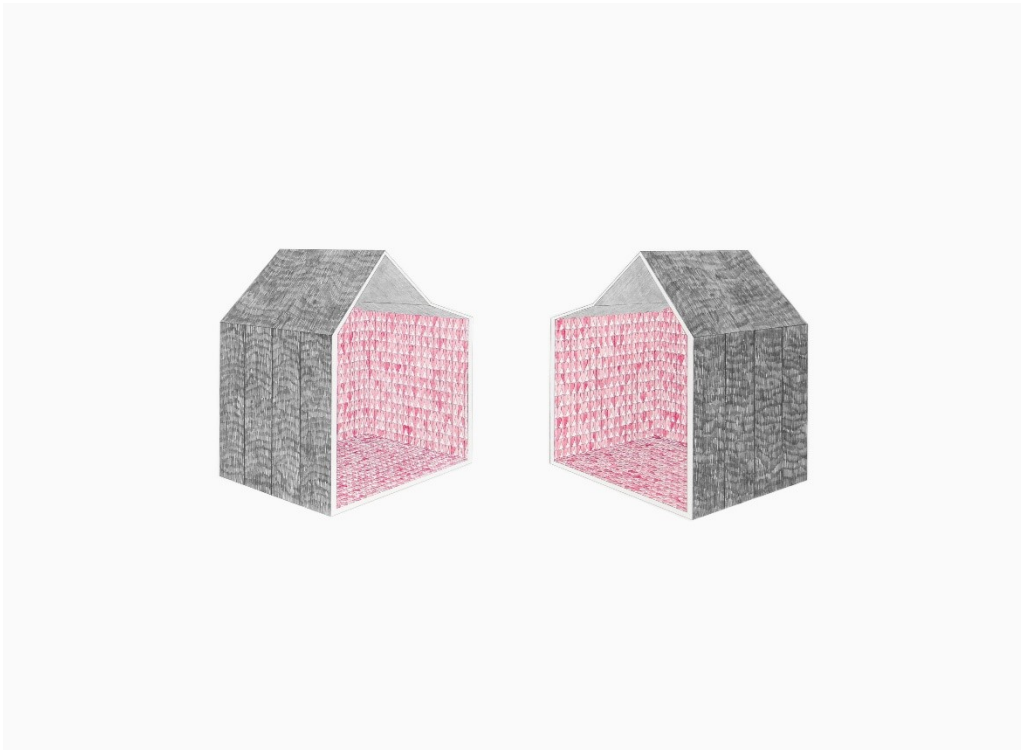


Figure 9 — Intérieur

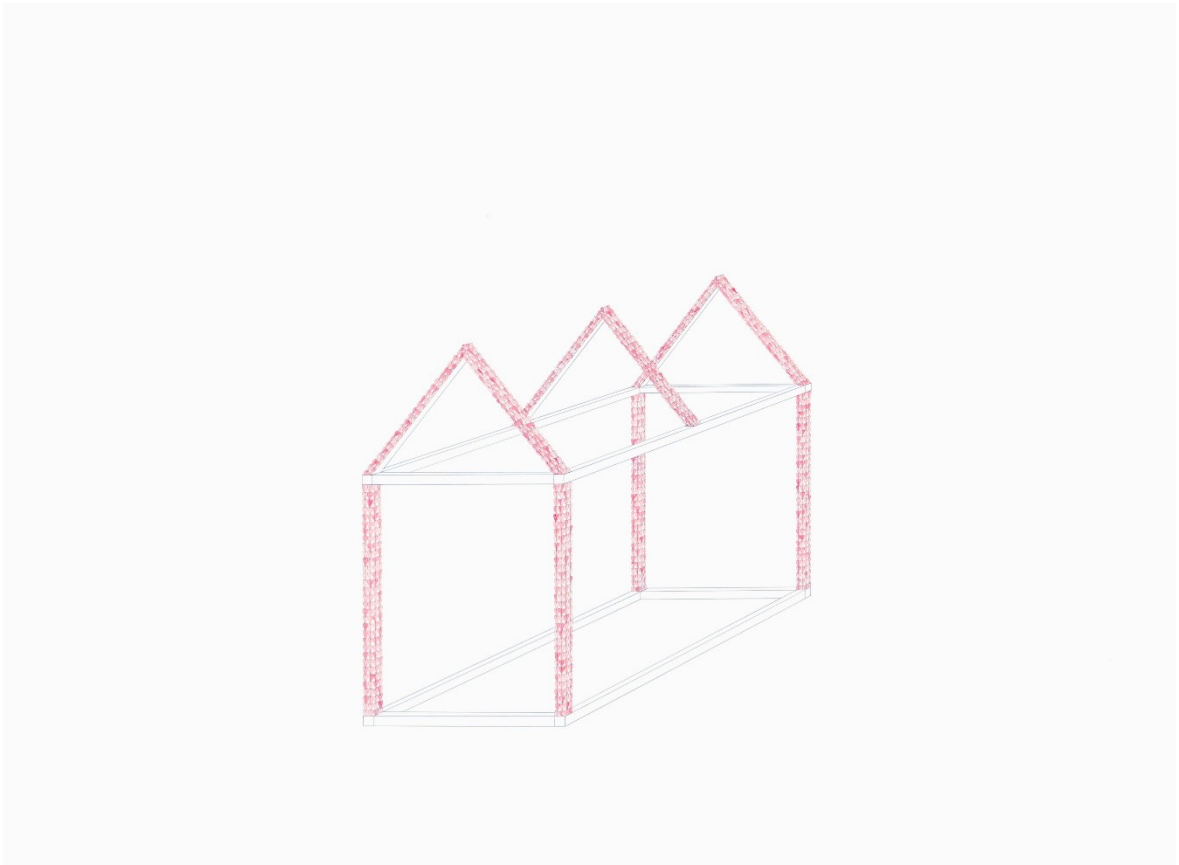


Figure 10 — Structure

TÂCHES

Figure 11 — Aubergine et bleu



Figure 12 — Mauve et ocre



Figure 13 — Rouge et rouge



Figure 14 — Aubergine et mauve



Figure 15 — Mauve et jaune



Figure 16 — Bleu et jaune



Figure 17 — Rouge et bleu

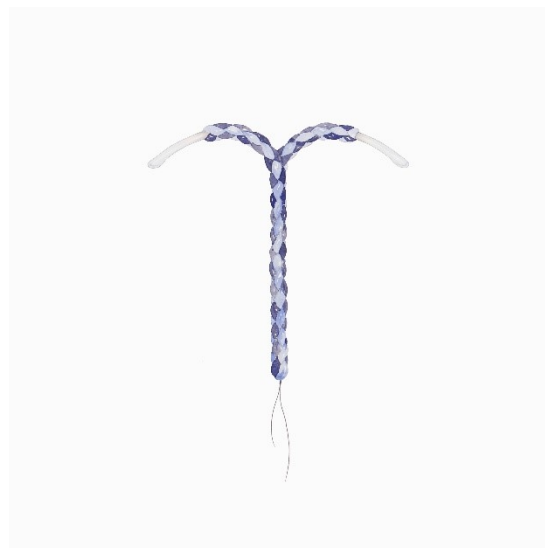


Figure 18 — Bleu et bleu



Figure 19 — Rouge et ocre



Figure 20 — Mauve et bleu

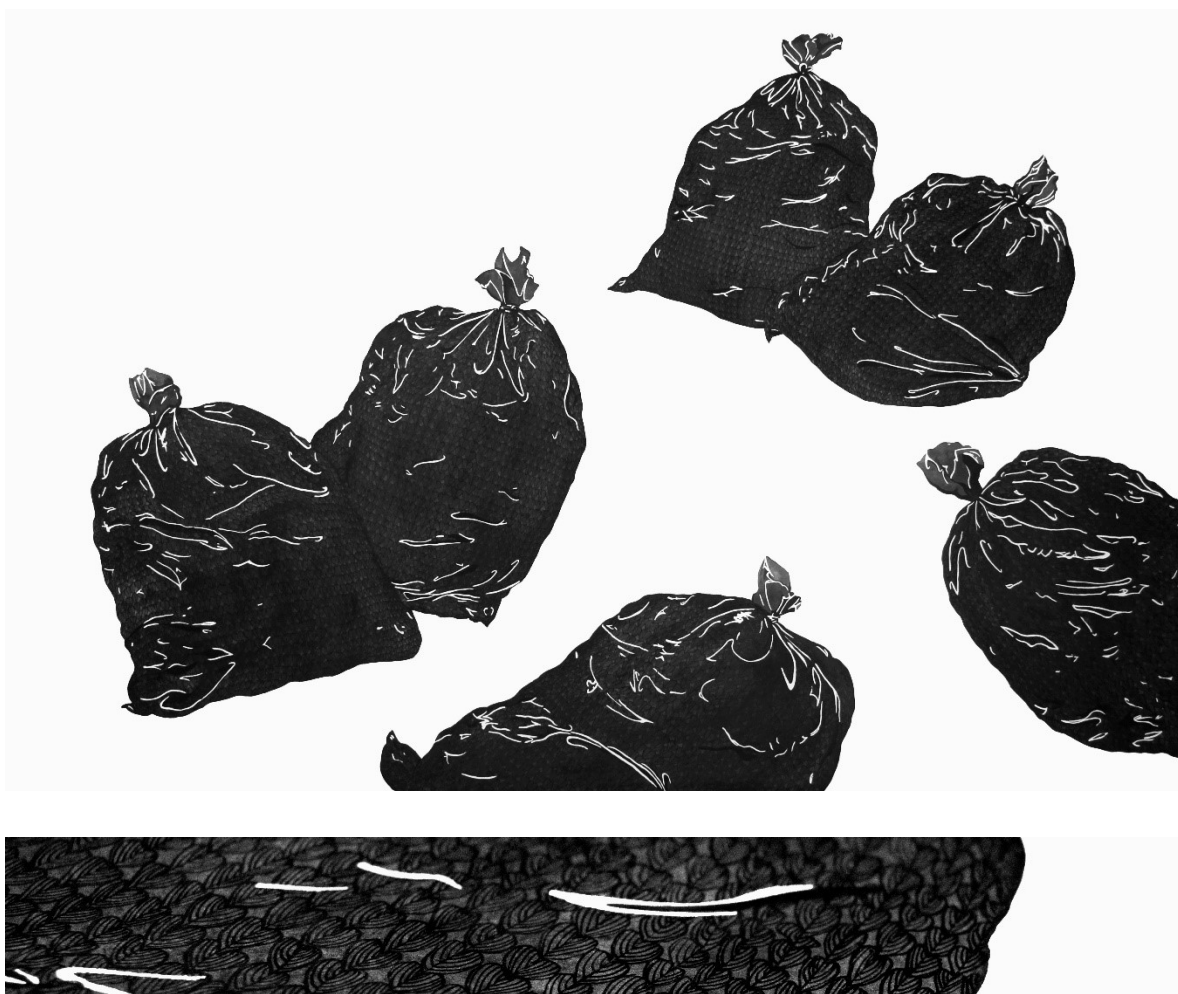
RÉCIT IMAGÉ D'UNE PRATIQUE EN MOUVANCE

Figure 21 — Tableau I/III

Figure 22 — Tableau I/III (Détails)

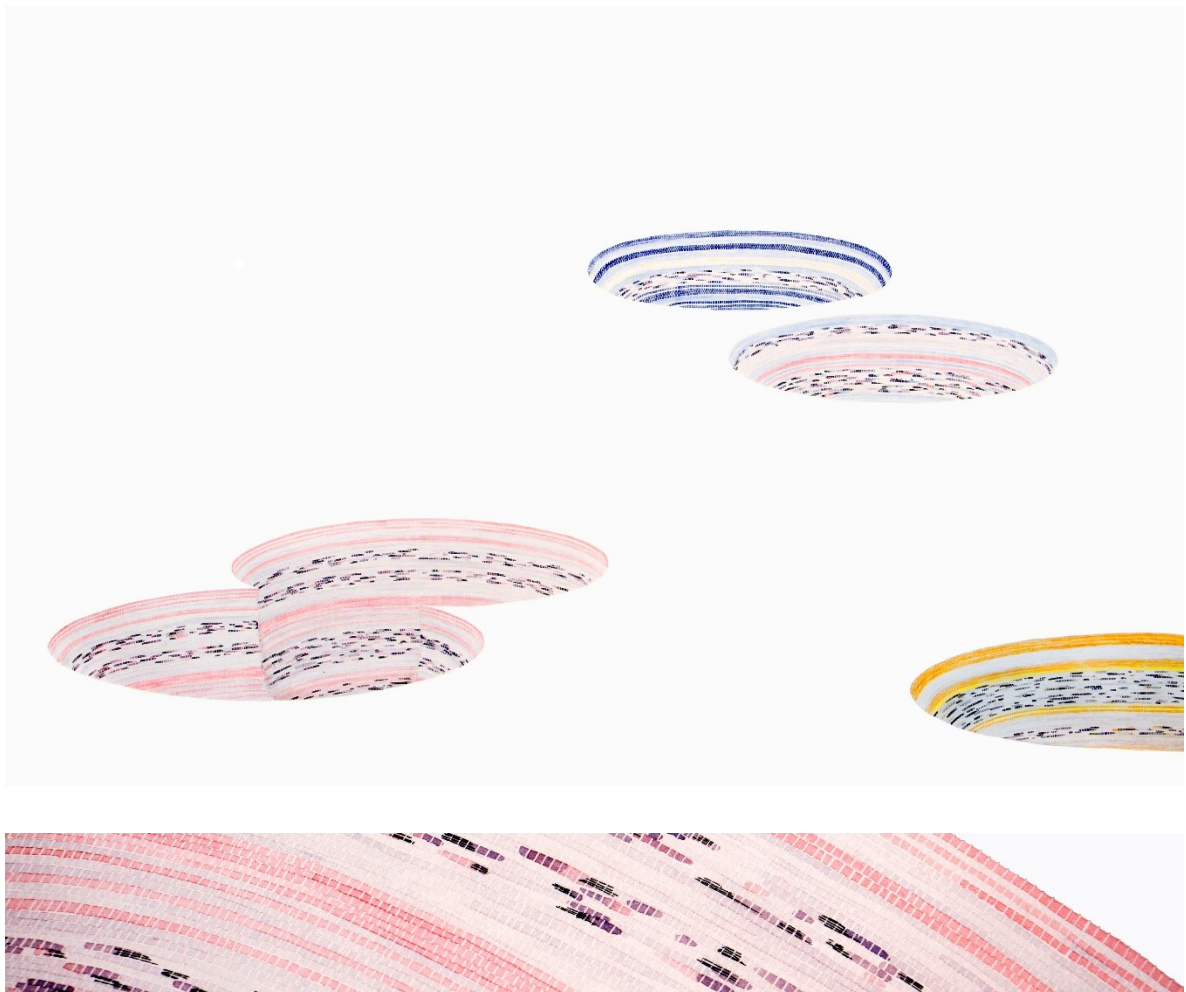


Figure 23 — Tableau II/III

Figure 24 — Tableau II/III (Détails)



Figure 25 — Tableau III/III

Figure 26 — Tableau III/III (Détails)

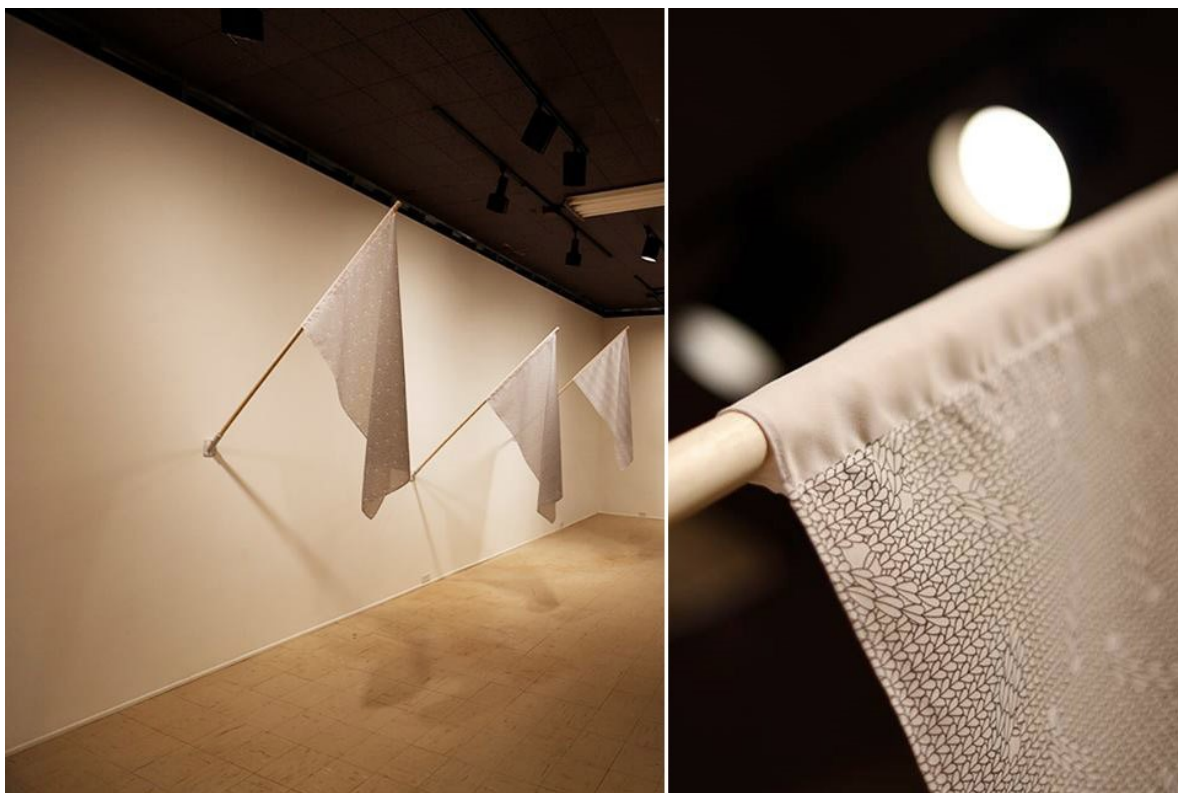
POINTS CHOISIS

Figure 27 — Points choisis (Détails *Obliques et jours*)

RÉÉCRITURE

Figure 28 — Honneurs

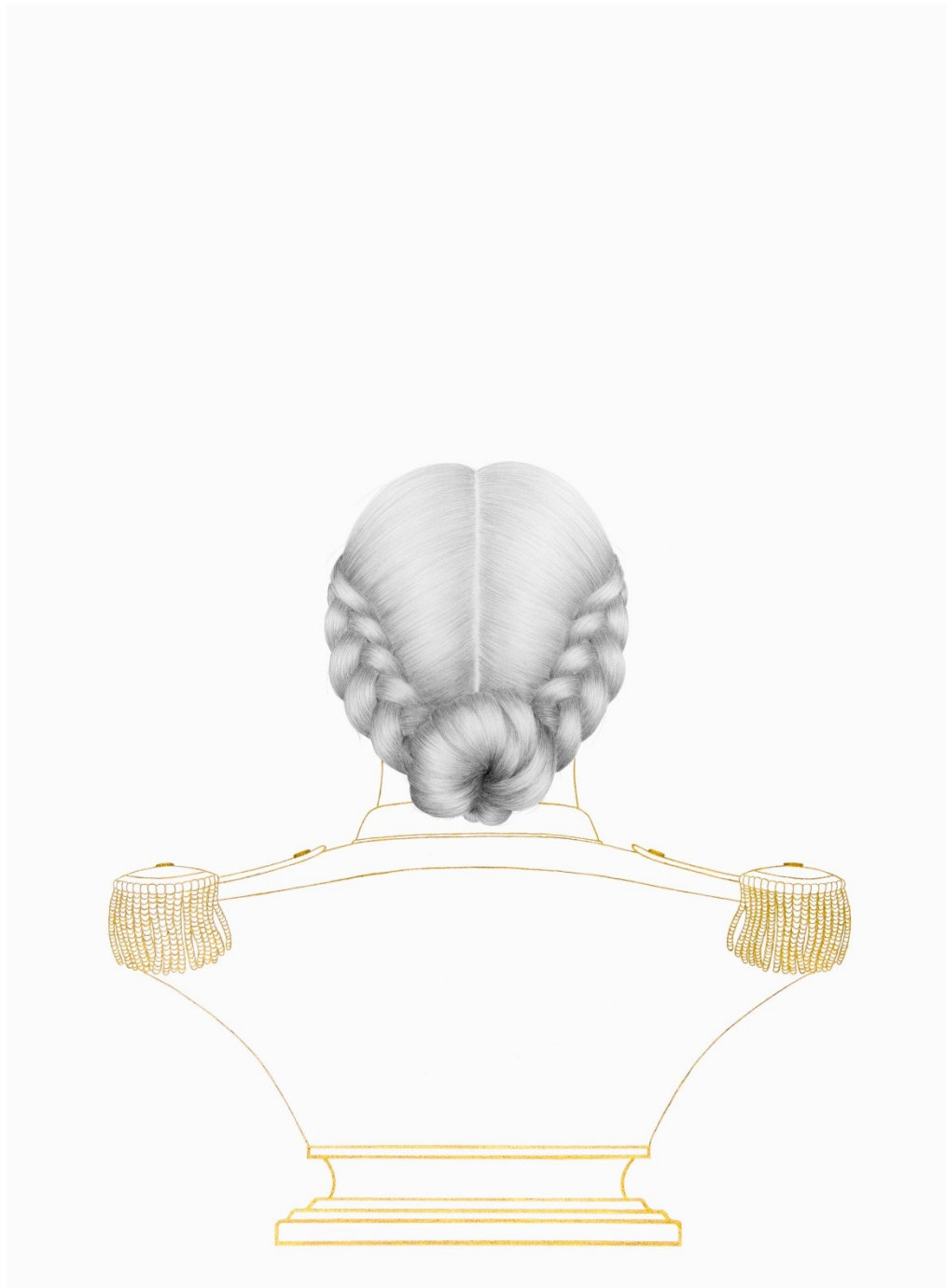


Figure 29 — Postiche



Figure 30 — Souplesse



Figure 31 — Trophée

CHAPITRE PREMIER

PERCEVOIR DES CHOSES : VOULOIR LES NOMMER ET LES COMPRENDRE

1.1 VERS UN SUJET DE RECHERCHE (GENÈSE)

Avant d'entreprendre ce défi si personnel que représente celui de définir un sujet de recherche qui tire son origine de mon travail et qui sera en mesure de le porter sur une longue période, je pense qu'il y a un certain nombre de choses à reconnaître et à comprendre. Dans un premier temps, il faut être en mesure de bien saisir sa pratique. Cette première étape s'est effectuée, dans mon cas, par un retour sur certaines œuvres antérieures significatives. S'il en est ainsi, c'est que je ne crois pas que l'on puisse se composer une pratique artistique : je considère plutôt qu'on la constate. À ce retour sont bien entendu venus se mélanger mes désirs créateurs du moment. Dans un second temps, il me semble inévitable de bien se connaître en tant qu'artiste. Pour y arriver, je me suis réintéressée à mes œuvres, mais cette fois, sous un autre angle d'analyse. Cette nouvelle lecture fut faite en portant une attention particulière à la manière dont j'effectue mon travail de création et de production. Enfin, c'est la somme de ces deux angles d'analyse qui m'a conduite vers un sujet de recherche dont je considère l'élaboration tel un travail qui se déploie à mi-chemin entre un bilan et un préambule. Afin de bien rendre compte de ce qui précède mon sujet de recherche, j'ai choisi de présenter brièvement deux œuvres antérieures qui me permettent d'introduire plusieurs caractéristiques importantes de ce dernier.

Même si j'ai travaillé plusieurs formes d'art, ma pratique s'est toujours réellement articulée autour du dessin. J'ai développé une approche du dessin qui, sans rechercher un rendu photoréaliste, s'appuie sur les techniques traditionnelles. Ainsi, il s'agit d'un art basé sur mon savoir-faire, sur mes acquis et mes limites ainsi que sur la fragilité du trait fait par la main. En 2012, dans le cadre d'un cours universitaire, j'ai réalisé une série de dessins, dont le thème était l'autoreprésentation, qui s'intitule *Les isabelles rondes* (Figure 32). Ce n'était pas là la première fois que je m'intéressais à l'artisanat traditionnellement féminin dans mes œuvres : j'en avais déjà intégré quelques fois et

représenté brièvement. Si je m'intéresse à cette série spécifiquement, c'est que je ne crois pas que ma problématique de recherche, telle qu'elle sera présentée à la section 1.3, aurait pu être ce qu'elle est si je n'avais jamais fait ces œuvres. Ce qui est pour moi révélateur dans cette série, c'est l'apparition de mes premiers traits de crayon représentant du tricot de manière graphique. Dans ce projet de six dessins, on retrouve sur chaque œuvre circulaire un même petit portrait de moi enfant. Ledit portrait y est relié à des objets ou des images par l'intermédiaire de tracés en forme de mailles de jersey (du tricot). À l'époque, ces éléments étaient tous signifiants pour moi sur le plan identitaire. L'élément qui les reliait à moi, soit le tricot, prenait la forme symbolique d'une extension de ma personne et de certaines de mes pensées. Cette trace personnelle était une manière de me réapproprier les choses par des emballages singuliers et intimes. Suite à ces créations, je me suis intéressée de plus en plus à mon rapport à l'artisanat traditionnellement féminin et, par extension, à plusieurs aspects qui entourent la femme. Il est ici principalement question du rapport intime qu'elle entretient avec les objets qu'elle produit (ou produisait) et qui entourent sa culture, de son identité et de son histoire, le tout en relation avec le féminisme.



Figure 32 — Les isabelles rondes (No 1 et No 6)

S'il y a une seconde œuvre qui attire mon attention dans le présent contexte, c'est mon projet *Transmission linéaire* (Figure 33) qui date également de 2012. Cette sculpture évoque le calque d'un

piano droit et est accompagnée d'un banc pouvant accueillir deux personnes. Ce qu'elle a de particulier, en regard de ma pratique habituelle, est qu'elle est réalisée de manière à inviter l'autre à venir apprendre la technique, fort simple, du tricotin. Les aspects qui rendent cette œuvre si importante dans mon parcours sont que cette dernière est habitée par mon respect, mon attachement et mon amour du savoir-faire artisanal traditionnellement féminin, en plus d'être mue par un désir de transmission de cet héritage. Je trouve que cette œuvre représente bien ma posture d'artiste par rapport à mon estime et à ma fidélité, si je puis dire, envers le savoir-faire technique en général. En effet, j'ai dû apprendre à travailler le bois (ébénisterie) afin d'aller au bout de mes idées. Si je désire faire quelque chose, je me donne toujours le devoir d'apprendre à le faire de mes mains, qu'il s'agisse d'un dessin ou d'une forme tridimensionnelle.



Figure 33 — Transmission linéaire

1.2 ASSISES THÉORIQUES

1.2.1 LE FÉMINISME

1.2.1.1 D'OÙ JE PARS

Dès mes premières ébauches d'une problématique de recherche, la notion de féminisme s'est rapidement placée en tête de liste parmi les points d'ancrage de mon travail. Cette affiliation m'apparaissait alors simple et naturelle au même titre que me prononcer en faveur de l'égalité entre les hommes et les femmes était à mes yeux une déclaration dont la formulation, au sein de la communauté féministe, n'était point porteuse de polémique. Je me trompais. Ainsi, c'est non sans surprise qu'au fil de mes lectures approfondies sur le sujet, plus je diversifiais mes horizons, plus j'étais confuse. Conséquemment, j'avais le sentiment de me retrouver au cœur d'une impasse.

Au départ, le mouvement, ou plutôt les mouvements féministes m'apparaissaient difficiles à suivre et surtout, il me semblait difficile d'adhérer à une approche théorique. Encore aujourd'hui, il m'est impossible d'embrasser un point de vue, une position en entier. D'emblée, cela était principalement dû aux nombreuses voies divergentes qui constituent ce mouvement politique et à la force des critiques que ces dernières s'adressent entre elles. À ce jour, je dirais plutôt que cela est associé au fait que malgré des structures théoriques d'apparence logique, donc convaincantes, plusieurs fondements de ces théories me semblent incertains, c'est-à-dire de l'ordre de l'opinion. Si j'ai longtemps cherché dans mes lectures « la » vérité scientifique au sujet des différences entre les hommes et les femmes, et ce, dans le but me positionner intelligemment, c'était sans comprendre le caractère idéologique derrière les théories féministes.

Ainsi, c'est humblement que je me livre à cet exercice, qui s'est avéré plus confrontant que je l'aurais cru, de définir le cadre féministe de ma recherche, soit ma posture féministe actuelle en tant qu'artiste. À noter que bien que le féminisme occupe une place de choix dans mon mémoire, cela n'implique pas que je considère mon travail comme uniquement féministe. Le féminisme fait

partie d'un tout pouvant caractériser mon travail. Il n'en demeure pas moins que cet aspect m'apparaît, dans la cadre du présent travail qui concerne l'artisanat traditionnellement féminin, comme étant l'élément clef à développer de manière discursive.

Ce qu'il faut conclure de cette entrée en matière est qu'il est ici question de l'état d'un parcours (le mien, en l'occurrence) à travers différentes pensées féministes, et non d'un exposé sur le féminisme et, par extension, sur l'identité de genre. Mon objectif n'est point de dresser un résumé historique du féminisme, pas plus que de dresser un inventaire de ses différentes formes. Je désire plutôt poser le cadre féministe qui alimente, bouscule et oriente mon travail de création ainsi que mon travail théorique. La question féministe étant complexe, la traiter en quelques pages ne peut être que de l'ordre du survol. Ce qui est, regrettablement, un peu réducteur.

Comme je l'ai précédemment mentionné, la question de l'identité mise en relation avec l'appartenance à un genre m'interpelle, me préoccupe et teinte de manière significative mon travail artistique. Je crois d'abord en l'existence de certaines différences innées entre les hommes et les femmes. Je pense également que ces différences sont grandement exacerbées (et certaines entièrement construites) par notre contexte socioculturel. Finalement, je suis bien consciente² que le modèle binaire de classification des sexes (mâle ou femelle) est une vision qui ne tient pas compte de toutes les réalités. Ces trois énoncés ont orienté mes recherches théoriques en ce qui a trait à au féminisme. Ils feront l'objet d'explications plus détaillées au cœur des pages qui suivent.

1.2.1.2 TERMINOLOGIE DE BASE ET CONTEXTE

Avant d'aborder un sujet dont la définition est assujettie à des divergences d'opinions, lesquelles sont tributaires des approches théoriques que l'on considère, je crois qu'il est nécessaire

² J'y vais avec une affirmation et non une opinion sur ce point, car cela fait consensus d'un point de vue scientifique, bien que cette réalité ne soit malheureusement pas inscrite dans la mentalité, la perception collective. (Voir la référence au travail de Anne Fausto-Sterling p. 30).

de proposer une définition usuelle. En d'autres mots, mon objectif est de proposer une première définition la plus près possible de la neutralité. Il en va ainsi selon le dictionnaire *Le Grand Robert* : le féminisme peut être défini comme une doctrine, un mouvement qui préconise l'extension des droits, du rôle de la femme dans la société. À cela, je désire ajouter que ledit mouvement se base sur le fait que les relations entre les hommes et les femmes ne sont pas inscrites dans la nature et que la possibilité politique de les transformer existe (Fougeyrollas-Schwebel, 2000, p.125).

Le féminisme, comme tout mouvement complexe, peut difficilement être bien compris à l'extérieur de son contexte. C'est de ce fait que découle mon désir de présenter, d'entrée de jeu, un historique succinct des trois vagues du féminisme occidental. D'une part, cette parcelle d'histoire m'aide à comprendre ma posture féministe et la provenance des enjeux qui y sont associés dans mes dessins. D'autre part, ce type de connaissances du féminisme m'est aussi utile afin de bien situer mon travail par rapport à celui des autres artistes dont il sera question dans le deuxième chapitre de mon mémoire. Ce bref historique se décline ainsi : la première vague du féminisme, qui date de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, tire son origine de femmes européennes et nord-américaines qui se sont battues pour l'obtention de droits législatifs égaux à ceux des hommes. Il est ici principalement question du droit de vote, du droit à l'éducation et du droit au travail rémunéré. Au départ, ces militantes ne s'identifient pas comme féministes, le terme étant apparu lors de la seconde vague à la fin des années 1960. Cette seconde vague est caractérisée par le slogan « Le privé est politique » (Roventa-Frumusani, 2009, p.20³) qui sous-tend que la sphère privée, tout comme la sphère publique, abrite plusieurs inégalités, voir des dangers, pour les femmes. Le domaine privé, dans lequel s'inscrivent la vie domestique et la vie sexuelle, est ainsi pointé du doigt comme un autre lieu de domination patriarcale. Les féministes de la deuxième vague ont principalement revendiqué le libre accès à la contraception ainsi qu'à l'avortement, elles ont organisé des campagnes contre la violence domestique et la pornographie en plus de dénoncer la représentation inférieure des femmes dans les médias. Au cœur de ces revendications, les concepts de genre, de patriarcat, de pouvoir et

³ L'entièreté de l'historique provient du livre de Roventa-Frumusani, 2009, p.20.

de double fardeau font leur apparition sur la scène militante. C'est aussi dans ce contexte que le féminisme est devenu un champ légitime de recherches théoriques. À partir des années 1990, c'est influencée par le postmodernisme que prend forme la troisième vague dont l'une de ses particularités est l'importance du concept de l'intersectionnalité. L'intersectionnalité prend en compte les multiples catégories et identités qui peuvent stigmatiser une personne (ethnie, genre, orientation sexuelle, apparence physique, etc.). De ce fait, la troisième vague du féminisme répond à certaines critiques qui furent adressées aux mouvements de la seconde vague qui concernent leur centralisation sur la femme blanche hétérosexuelle de la classe moyenne. Qui plus est, la troisième vague se caractérise par une déconstruction anti-essentialiste des concepts de masculinité, de féminité et d'identité. Cette approche privilégie la multiplicité, la différence ainsi que l'hybridation des voix et des cultures. Reliée à la troisième vague du féminisme, que certains qualifient de post-féminisme, la théorie *queer* s'intéresse à la subversion des identités sexuelles ainsi qu'à la porosité des frontières du sexe, du genre et de celles de l'orientation sexuelle (Collin, 2000, p.33-34).

De prime abord, lorsque l'on s'intéresse aux théories féministes, il y a une terminologie minimale à s'approprier. La question de la différenciation entre sexe, genre et sexualité m'apparaît être un enjeu de premier ordre. Si la compréhension de ces trois termes distincts est nécessaire afin de bien comprendre les diverses théories féministes, elle me permet aussi de bien circonscrire où se situe mon travail artistique, c'est-à-dire à quoi je m'intéresse réellement à travers mes dessins. À la lumière de mes lectures, les définitions qu'offre Elsa Dorlin dans son livre *Sexe, genre et sexualités*, bien qu'imposiblement neutres, me semblent être de bonnes bases. Ainsi, le mot « sexe » se décline dans la langue courante en trois acceptions. Il peut être question du sexe biologique, soit la catégorie mâle ou la catégorie femelle, tel qu'il nous est assigné à la naissance. Il peut aussi être question du genre, qui définit les rôles ou les comportements sexuels qui sont censés correspondre au sexe biologique, lequel pouvant être défini comme les attributs du féminin et du masculin que la socialisation et l'éducation différenciées des individus produisent et reproduisent. Finalement, il y a la sexualité, laquelle renvoie au fait d'avoir une sexualité soit d'« avoir » ou de « faire » du sexe (et, par extension, renvoie à l'orientation sexuelle) (Dorlin, 2008, p.5). Si les théories féministes que j'ai

étudiées ont en commun l'exploitation de ces trois termes, les dynamiques qui régissent sexe, genre et sexualité au sein des diverses écoles de pensée sont quant à elles sujettes à la divergence des opinions. Il en va de même en ce qui a trait au classement respectif de ces termes clefs au sein des catégories naturelle et culturelle. Le tout sera approfondi dans la prochaine sous-section (1.2.1.3) lorsque les principales positions à partir desquelles j'ai élaboré ma posture féministe seront présentées.

Avant d'aller plus loin, j'aimerais revenir sur le modèle binaire du sexe biologique (qui touche aussi le genre par extension), car il s'agit là d'un modèle de classification qui est porteur de grands enjeux et qui, je ne peux parler que pour moi, me semble grandement naturalisé au quotidien⁴. J'énonçais, en introduction à cette section du mémoire, être en faveur de l'égalité entre les hommes et les femmes, donc être une artiste féministe. Une part importante de ma production concerne le féminin et cet aspect central dans ma pratique a été réfléchi en tant que femme. Pourtant, je ne suis pas à même de répondre à la question visant à définir ce qu'est exactement une femme. Pas plus que je n'arrive à justifier l'utilisation d'une formulation binaire d'égalité entre hommes et femmes, comme s'il existait uniquement ces deux sexes. Ainsi, je ressens la nécessité de rappeler que le sexe biologique n'est pas tributaire de l'organe externe que l'on a entre les jambes. Le sexe biologique est plutôt régi par

quatre grandes définitions de la bicatégorisation sexuelle : le sexe humoral, le sexe gonadique, le sexe hormonal, le sexe chromosomique. Le tempérament, les gonades, les hormones, les chromosomes ont ainsi été tour à tour considérés comme le fondement de la distinction entre « mâles » et « femelles ». Or, ces quatre définitions, tel qu'elles ont été historiquement élaborées, ont toutes achoppé sur l'impossible réduction du processus de sexuation biologique à deux catégories de sexe absolument distinctes. [...] Les recherches menées par la biologiste Anne Fausto-Sterling, professeur au département de biologie moléculaire et cellulaire à Brown University et spécialiste de théorie féministe, montrent, par exemple, que la classification des phénomènes de sexuation en deux sexes est erronée. (Dorlin, 2008, p.42-43)

⁴ Lorsque je fais référence au quotidien, je ne peux parler que du mien, c'est-à-dire celui d'une femme blanche canadienne hétérosexuelle.

En somme, mon affirmation féministe devrait plutôt prendre cette forme : être en faveur de l'égalité pour tous. Voilà une formulation n'ouvrant pas la porte à la discrimination basée sur le sexe, le genre ou la sexualité (pas plus que sur la classe sociale ou l'ethnie, par exemple). Si le sexe biologique n'est pas binaire, que dire des genres qui sont conçus comme une interprétation socioculturelle du corps sexué (Roventa-Frumusani, 2009, p.32)? Bien qu'ils ne rendent pas compte de toutes les réalités, je continue, non pas sans un certain inconfort, d'utiliser ces appellations propres au sexe : « femme » et « homme ». J'aimerais être plus inclusive, mais j'ai le sentiment que les mots me manquent. Le langage et notre société sont construits sur ce modèle binaire « dont il ne faut pas oublier que les lois sont prescrites, depuis des siècles, par des sujets masculins » (Irigaray, 1977 p.86). Ces mots de Luce Irigaray, bien qu'ils n'aient pas été écrits dans une perspective d'ouverture aux genres non binaires, mais plutôt par rapport à la prise de parole des femmes dans une société d'hommes, sont, à mon sens, tout à fait justes et sont le reflet d'une réalité qui doit être nommée. De ce fait, ils me permettent d'introduire une notion fondamentale au sein des diverses théories féministes : le contexte du patriarcat (Roventa-Frumusani, 2009, p.58).

Si bien des points de vue divergent chez les féministes, le contexte d'une société patriarcale m'a semblé être au cœur de toutes les théories. Que l'on parle de domination masculine, de phallocentrisme ou de patriarcat, la réalité est la même. Travailler à partir d'une identité de genre (la femme, dans mon cas) depuis une perspective féministe ne peut donc s'articuler sans une prise de conscience et une compréhension du contexte patriarcal. *Le Grand Robert* définit, de manière assez neutre, le patriarcat comme étant une forme de famille fondée sur la parenté par les mâles et sur la puissance paternelle. Il définit aussi ce terme comme une structure, une organisation sociale fondée sur la famille patriarcale. La notion de patriarcat au sein de la culture féministe a vu le jour durant la deuxième vague du féminisme⁵ avec les mots de Kate Millett en 1971 et a rapidement été identifiée comme étant le système à combattre (Roventa-Frumusani, 2009, p.58). Cela s'explique par le fait qu'il induit la soumission des femmes, ou à mon sens : la soumission de tous ceux qui ne

⁵ Voir section (1.2.1.3) p. 28 pour un survol historique.

correspondent pas à l'image de l'homme en tant qu'expression du genre masculin. On peut dire que « le terme patriarcat fait ressortir le caractère systémique de la subordination des femmes » (Roventa-Frumusani, 2009, p.58). Pour ma part, je suis très sensible à la vision de Carol Gilligan sur le caractère central du patriarcat dans les postures féministes. Selon elle,

[l]a lutte pour l'égalité des femmes est un combat pour libérer la démocratie du patriarcat. [Elle croit] qu'il est très important de la voir dans ces termes, parce que cela permet de comprendre l'enjeu de la lutte, et la centralité du genre. Le patriarcat est par définition un ordre genré qui distribue le pouvoir et l'autorité sur la base du genre (en donnant un privilège à la voix et à la loi du père) alors que la démocratie est fondée sur un idéal d'égalité. Parler de genre sans parler de patriarcat revient à en masquer l'enjeu politique, alors qu'explicitement le concept de patriarcat permet de comprendre pourquoi il faut parler en termes de genre. Cela permet aussi de révéler les façons qu'a le patriarcat de se dissimuler dans la démocratie (par exemple quand on évoque la liberté, l'égalité et la fraternité sans remarquer que les femmes en sont exclues). L'idée de patriarcat (plutôt que le genre en un sens abstrait) est essentielle dans le combat pour libérer les femmes de l'inégalité, car c'est bien le patriarcat qui subordonne les femmes aux hommes. (Gilligan, 2009, p. 78)

On retrouve dans la pensée de Gilligan une vision des luttes féministes, avec laquelle je suis en accord, qui ne peut qu'être directement en relation avec le patriarcat. La construction actuelle de la société sous forme de deux genres (un dominant, l'homme, et un dominé, la femme) est ici bien explicitée. De cette explicitation, on est à même de mieux saisir l'emploi des catégories de genre au sein des luttes féministes, car elles sont ancrées dans le modèle social actuel contre lequel on lutte. Toujours selon Gilligan, le patriarcat impose une dichotomie de genre au sein de laquelle être un homme veut dire ne pas être une femme, et vice-versa, et où les qualités genrées masculines sont considérées meilleures que les qualités genrées féminines (Gilligan, 2009, p. 77).

1.2.1.3 MA POSTURE FÉMINISTE

Ma posture en tant qu'artiste féministe est le résultat d'un collage théorique qui emprunte à des écoles de pensée fort différentes. D'entrée de jeu, j'ai abordé cette section du chapitre en présentant ma croyance en l'existence de certaines différences innées, naturelle, entre les hommes et les femmes. Avant d'aller plus loin, je désire attirer l'attention sur le mot « croyance », qui se définit comme une adhésion intime qui ne peut être fondée rationnellement (Encarta, 2005). Si je prends le temps de le spécifier, c'est qu'il est important pour moi d'être consciente de la provenance des idées que j'avance et de leurs limites. Considérant cette hypothèse, je me suis logiquement dirigée, en ce

qui a trait aux filiations théoriques, vers les féministes différentialistes afin de bien articuler le fondement de ma pensée. Ce courant, provenant de la deuxième vague du féminisme, se caractérise par la reconnaissance des différences entre les sexes. On y prône, au sein de ce mouvement, que « l'avènement des femmes serait l'avènement d'une alternative à l'organisation des rapports humains, définis jusqu'ici par les hommes » (Collin, 2000, p.32). Le fondement de ce mouvement peut être résumé par le slogan « L'égalité dans la différence ». Pour reprendre les mots de Luce Irigaray, c'est la différence des sexes qui est mise de l'avant, et ce, sans subordination de l'autre à l'un (Irigaray, 1977, p.143). Toujours selon Irigaray, « la "libération" des femmes nécessite une transformation de l'économie, qui passe forcément par celle de la culture, et de son instance opérante : le langage. Sans cette interprétation d'une grammaire générale de la culture, le féminin n'aura jamais lieu dans l'histoire » (Irigaray, 1977, p.151). Ainsi, j'abonde dans ce sens où les femmes et plus précisément ce qui est genré féminin doit être mis de l'avant dans la société. À mon avis, cela serait une première étape vers l'égalité. Ce qui me rejoint aussi beaucoup dans la pensée des féministes différentialistes, c'est l'importance qu'elles accordent au langage comme vecteur de transformation, comme l'affirme Hélène Cixous : « [i]l faut que la femme se mette au texte — comme au monde, et à l'histoire —, de son propre mouvement » (Cixous, 1975 p.37). Bien que ces têtes pensantes du mouvement fassent principalement référence au langage parlé et écrit, je trouve qu'on peut facilement faire le transfert vers les arts visuels. Ce sujet, un « parler-femme », sera abordé plus en profondeur en 1.2.2.

Au départ, la majorité des théoriciennes différentialistes européennes proviennent du monde de la psychanalyse ainsi que du monde de l'écriture (linguistique) et de la création (Collin, 2000, p.32). Pour ma part, il y a certains aspects du différentialisme avec lesquels je ne me sens pas en communion et je crois que les provenances théoriques du mouvement y sont pour quelque chose. En effet, je me sens très peu interpellée par la psychanalyse et il m'est arrivé à diverses reprises de ressentir un malaise en lisant des passages de théories différentialistes au sein desquelles le caractère subjectif m'apparaissait trop poussé. Ainsi, certains aspects pouvant être qualifiés comme étant « au carrefour de la poésie, de la magie [et] de la folie » (Roventa-Frumusani, 2009, p.25) ne

rejoignent pas ma pensée. Je fais principalement référence à la place qui est accordée au pouvoir de la sexualité féminine, à l'expression de la jouissance de la femme, ainsi qu'à une binarité des genres au sein de laquelle la notion d'essence de genre m'a parfois semblé réductrice. Puisque je ne crois pas en l'existence d'un modèle unique, normatif, de féminité (et de masculinité), la notion d'essence me rend plutôt inconfortable. Cet inconfort moral m'amène jusqu'aux mots de Judith Butler afin d'expliciter ce qu'il m'apparaît être le danger de la posture différentialiste; danger que j'ai toujours tenté de garder en tête lors des périodes de créations durant lesquelles j'explore des pratiques et des sujets genrés féminins.

Il me semblait à l'époque, et aujourd'hui encore, que le féminisme doit se garder d'idéaliser certaines expressions du genre qui produisent en retour de nouvelles formes de hiérarchie et d'exclusion. Je tenais en particulier à contester ces régimes de vérité qui stipulaient que certaines formes d'expressions genrées étaient simplement fausses ou de pâles imitations, et que d'autres avaient la vérité de l'original. (Butler, 2005, p.26)

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une posture différentialiste en tant que telle, je me rattache aussi beaucoup à la théorie de l'éthique du *care*⁶. Cette dernière, vue par Carol Gilligan, a d'abord été élaborée afin de contrer un manque d'objectivité au sein de théories psychologiques portant sur le développement moral, qui avaient comme résultat de conférer une valeur morale inférieure aux femmes (Gilligan, 2009, p.76). Cela était dû au fait que les femmes (tout comme les personnes de couleur) étaient sous représentées dans les études et que les valeurs genrées masculines, sous le règne du patriarcat, faisaient office de modèle unique (Gilligan, 2009, p.76). L'éthique du *care* doit être vue comme une manière de trouver un nouveau langage afin d'opérer un changement de paradigme, et cela, en donnant une voix aux aspects de l'expérience humaine restée dans l'ombre en raison du fait qu'ils sont en dehors des valeurs patriarcales (Gilligan, 2009, p. 76). Ainsi, cette éthique s'intéresse à des valeurs et des comportements genrés féminins (et non à la femme d'un point de vue essentialiste). De plus, elle désire leur attribuer une valeur et une reconnaissance sociale. Le soin et l'écoute sont de bons exemples de caractéristiques dites féminines. En somme, l'éthique du *care* est réfléchie telle une voix différente, une voix relationnelle, en opposition avec la soi-disant voix rationnelle, laquelle étant une figure du patriarcat (Gilligan, 2009, p.77). Pour ma part, je trouve que

⁶ Le *care* est parfois traduit en français par le mot « sollicitude ».

cette démarche rejoint particulièrement mon travail artistique en cela qu'elle cherche à valoriser des éléments genrés féminins.

Toujours en référence à mon préambule sur le féminisme, mon positionnement sur la différence est immédiatement suivi de ma position en faveur de la reconnaissance d'un caractère socialement construit de l'identité féminine. Ce caractère étant peu développé du côté des différentialistes, je me suis alors intéressée au féminisme constructiviste qui, lui aussi, provient de la seconde vague du féminisme. En opposition avec le différentialisme, la théorie constructiviste affirme que la différence entre les hommes et les femmes est insignifiante (Collin, 2000, p.30). La célèbre maxime de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient » (1949), est considérée comme emblématique au sein du mouvement constructiviste. « Ce qu'elle signifie est très simple, c'est qu'être femme, ce n'est pas une donnée naturelle, c'est le résultat d'une histoire », affirme Beauvoir (Beauvoir, 1975, min. 1 : 30). Ce qu'il faut comprendre, c'est que ce mouvement revendique l'accès au neutre, au général et à la dissolution des catégories hommes et femmes (Collin, 2000, p.30). Bien que je ne partage pas cette croyance sur l'insignifiance des différences entre les sexes ni le désir d'une neutralité absolue, j'accorde beaucoup d'attention et de considération à l'aspect « construction sociale » des identités de genre. Pour ma part, il m'apparaît crédible qu'une grande partie des caractéristiques de genre soient construites, mais cela ne m'empêche pas de croire en l'existence de certaines différences innées et significatives entre les genres. Bien que départager ces différences est selon moi impossible, les questionner, dans leur contexte (le patriarcat), me semble être le propre d'une partie significative de ma recherche en pratique artistique.

Pour terminer, j'ai préalablement abordé la question de la porosité des sexes mâles et femelles. Si les faits proviennent des sciences naturelles, mes réflexions associées à cette réalité proviennent directement de la troisième vague du féminisme. De ce fait, la pensée postmoderne qui « considère le "féminin" comme une catégorie et non comme une marque d'un des deux sexes » (Collin, 2000, p.33) m'intéresse beaucoup. D'autre part, mes réflexions ont aussi été influencées par

la théorie de Judith Butler sur la subversion de l'identité, à travers laquelle elle entreprend de dénaturer le genre (Butler, 2005, p.43). Ainsi, je crois en l'urgence de réfléchir un modèle de classification (ou plutôt de déclassification) identitaire plus ouvert et tenant compte des diverses réalités de sexe, de genre et de sexualité. Il demeure que dans mon travail artistique, je n'aborde pas cet enjeu de l'identité *queer* (non binaire). Si cela en est ainsi, ce n'est en aucun cas par non-reconnaissance de cette identité, mais plutôt parce que je ne m'y identifie pas personnellement. En ce qui me concerne, je ne peux créer et m'exprimer qu'à partir de mon point de vue, de mon expérience individuelle, et ce, tout en tentant d'objectiver cette expérience. Il m'apparaîtrait inconvenant de faire autrement (à moins d'aborder la création depuis la transmission culturelle⁷, laquelle a des visées et une méthodologie complètement différentes). Avant de clore ce point, il m'est important de spécifier que dans mes œuvres, je tente de ne pas aller à l'encontre de ma conviction sur la non-binarité des genres, même si je ne construis pas explicitement dans son sens.

1.2.2 L'ART ET LE POLITIQUE

Articuler mon travail artistique en relation avec le féminisme n'est pas quelque chose que j'aurais pu prendre à la légère. En effet, travailler la notion de féminisme, notion politique, m'a amenée à réfléchir mon travail en relation avec la place du politique, du message, dans mes œuvres. Pour cette raison, il me semble important d'aborder le sujet. Lorsque je suis en production, j'ai comme objectif de créer un équilibre entre la valeur accordée au contenant et celle accordée au contenu de mes œuvres. En d'autres mots, les qualités plastiques, visuelles, de mon travail sont aussi importantes à mes yeux que ce que l'œuvre offre à penser. Cet équilibre, je désire aussi le faire parvenir au public. Dans le cadre de ma production, je ne cherche pas à créer des œuvres qui illustrent explicitement, donc sans interprétations possibles, des opinions. Il en est ainsi, car je considère que si le message politique est trop explicite dans une œuvre, cette dernière aura tendance à être appréciée uniquement du côté du contenu, laissant le contenant en plan. Cette manière de

⁷ La transmission culturelle peut être brièvement définie comme une pratique au sein de laquelle l'artiste « assiste une communauté dans l'identification et la transmission de son patrimoine culturel. Ce processus donne naissance à une œuvre de transmission » (Kaine, Bergeron-Martel et Morasse, 2017, p.321).

faire, qui n'est pas mienne, correspond selon moi à un bon moyen d'étouffer toute la poésie de l'art. Hans Haacke, dans *Libre-échange*, nous rapporte « qu'il y a un nombre important d'esthètes qui pensent que toute référence politique contamine l'art en y introduisant ce que Clément Greenberg appelle des ingrédients extra-artistiques. Pour ces esthètes, ce n'est que du journalisme ou de la propagande » (Haacke, 1994, p.92). Bien que je ne sois pas en accord avec ces « esthètes » décrits par Haacke, ce rapport au journalisme et à la propagande me parle au sens d'une limite à ne pas franchir, du danger d'introduire le politique dans l'art. Pour moi, l'art n'est ni une publicité ni une simple image. Il doit être ouvert et soulever des questions perceptibles par le public. Ainsi, je partage le point de vue d'Hervé Fischer qui stipule que c'est le propre de l'art d'évoquer les questions, contrairement à la philosophie qui tend à les débattre, et que même l'art engagé ne peut être qu'interrogatif (Fischer, 2010, p.189). Je désire terminer cette section sur l'art et le politique par une citation de Fischer qui me parle beaucoup : « [u]ne œuvre d'art n'est pas un bonbon qui fond dans la bouche en procurant un plaisir sensuel. C'est plutôt un excitant ou un irritant esthétique et intellectuel, qui exige un effort, et qui déclenche une expérience cognitive au sens large du sensible et du conceptuel. » (Fischer, 2010 p.189) L'application concrète que je fais de cette citation dans ma pratique, c'est que le contenant doit être assez intéressant pour séduire, attirer le regardeur, et que le contenu doit être assez généreux et ouvert afin de maintenir l'attention sur l'œuvre. Le tout dans le but ultime d'atteindre l'autre, tel est mon objectif.

1.2.3 UNE ÉCRITURE FÉMININE

« Tu essaies d'être attentive à toi. À moi. Sans te laisser distraire par la norme, ou l'habitude. »

Luce Irigaray, 1977

Comme il le fut précédemment mentionné, je me rattache, en ce qui a trait au féminisme, à un idéal d'égalité dans la différence ainsi qu'à une valorisation de certaines pratiques étant genrées féminines. Partant de cette position, je me sens interpellée par un « parler-femme ». Des féministes différentialistes, notamment Luce Irigaray et Hélène Cixous, ont élaboré les fondements idéologiques d'un tel parler que je trouve particulièrement relié à mon travail. Travail au sein duquel je propose

une actualisation par le dessin de ce parler féministe. En premier lieu, ce parler-femme doit être perçu comme un parler non inscrit dans les valeurs du patriarcat. Pour Cixous, l'« écriture féminine », c'est ainsi qu'elle est nommée, n'est pas réservée au sexe biologique de l'auteur (Regard, 2010, p.15). Il faut donc en déduire que l'écriture féminine, pour Cixous (comme pour moi), concerne ce qui est genré féminin (ou plutôt non-masculin) et non unilatéralement la femme. Bien que les théoriciennes de l'écriture féminine la décrivent comme impossible à définir, elle a de caractéristique qu'« elle excédera toujours le discours que régit le système phallogentrique » (Cixous, 1975, p.50) et qu'« [e]lle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes » (Cixous, 1975, p.51). Il est important de comprendre que « [p]arler-femme, ce n'est pas parler de la femme. Il ne s'agit pas de produire un discours dont la femme serait l'objet, ou le sujet » (Irigaray, 1977, p.133). Il est plutôt question d'élaborer un langage différent, un langage d'une réalité marginalisée. Ainsi, j'abonde dans le sens de leur conception selon laquelle « [s]i nous continuons à nous parler le même langage, nous allons reproduire la même histoire » (Irigaray, 1977, p.205).

Si je me sens concernée, des points de vue personnel et créateur, par plusieurs des prémisses formant l'écriture féminine, d'autres aspects me rejoignent moins en ce qui touche ma pratique artistique. Je parle ici de la grande place accordée à l'écriture du corps et de la sexualité de la femme. « Il faut que la femme écrive par son corps », écrivait Cixous (Cixous, 1975, p.55). En effet, bien que ces aspects ne soient pas évincés de ma pratique, ils n'agissent pas à titre de moteurs, comme c'est le cas chez les différentialistes étudiées.

D'autre part, ma perception de l'écriture féminine m'amène à la réfléchir tout en observant des similitudes avec l'éthique du *care*. Rappelons que dans cette vision, « [l]'idée [est] de faire revenir les voix des femmes dans la conversation humaine, et ainsi changer la tonalité de cette conversation, en donnant voix aux aspects de l'expérience humaine qui n'étaient ni parlés, ni vus » (Galligan, 2009, p.76). À mon avis, tant cette théorie que celle de l'écriture féminine ont comme visée de reformuler les structures patriarcales en passant par l'action d'octroyer la parole à ceux et celles qui étaient

tenus à l'écart, et ce, en montrant au grand jour ce qui était demeuré invisible en société. Dans ma compréhension, il y a quand même une différence importante entre les deux théories. Cette dernière réside dans le fait que le *care* n'est pas gouverné par la dichotomie du genre (Gilligan, 2009, p.77), dans le sens où ce n'est pas « le » féminin qu'il tente de valoriser, mais bien ce qu'il y est associé, dans le contexte patriarcal, et donc dévalorisé. Dans le cas de l'écriture féminine, les théoriciennes accordent leur intérêt à une réelle expérience féminine qui n'aurait jusqu'alors pas pu être dite et entendue dans la langue des hommes. À ce sujet, je me situe à mi-chemin entre les deux théories.

En ce qui a trait plus directement aux arts visuels, le dessin est selon moi un langage. Bien entendu, il ne s'agit pas là d'un langage au même titre que la langue parlée et écrite. Il est plutôt question d'« un langage dont la capacité de communication, laissée à elle-même, serait insuffisante pour développer un discours explicite » (Passeron, 1989, p.182). Pour ma part, je crois que cette insuffisance n'est pas associée à un caractère négatif dans un contexte où il est question d'élaborer une nouvelle manière de parler, bien au contraire. Peu importe le contenu de nos paroles, notre langue française (le contenant) est régie par le masculin. Le monde de l'art actuel, bien que non neutre, n'est pas selon moi autant assujéti à ce type de contraintes formelles. Dans mon rapport à l'écriture féminine en tant qu'artiste, l'idée n'est évidemment pas de faire l'apologie d'un genre au détriment des autres. Mon intérêt est plutôt de valoriser ce qui a été oublié et mis de côté au profit du patriarcat, en l'occurrence ce qui a été genré féminin : tel est le cas pour certains types d'artisanats, par exemple. L'objectif est aussi, par l'élaboration de cette écriture, de me permettre de réfléchir le genre (d'un point de vue identitaire de même que dans l'optique du genre des objets et des pratiques). Mon sentiment d'appartenance envers un genre, de même qu'envers l'histoire et l'historicité du féminin, se retrouve impliqué dans la concrétisation de ma vision de l'écriture féminine par le dessin.

1.2.4 L'ARTISANAT TRADITIONNELLEMENT FÉMININ

« L'objet témoin et l'objet symbole sont conservés par certains, rejetés par d'autres. Mais les courants de mode les réintroduisent avec vigueur ou subrepticement comme si la modernité ne pouvait pas se passer de la tradition pour avancer. »

Jocelyne Mathieu, 2001

L'artisanat n'a pas toujours eu la définition qu'on lui accorde aujourd'hui. L'apparition du mot pour le définir, contrairement à l'origine de sa pratique, a fait son apparition tardivement, soit à la fin du XIX^e siècle, et englobait alors tant la pratique de l'artisanat que celle de l'art (Leretaille et Chevalier, 2017). Avec le temps, la définition de l'artisanat a été sujette à changements et sa conception actuelle peut renvoyer à diverses réalités dépendant de la sphère où le mot est employé. Dans le cadre de ma maîtrise, l'artisanat auquel je m'intéresse correspond à un amalgame entre deux types d'artisanat. En premier lieu, je fais référence à la pratique qui correspond à l'artisanat d'art (en opposition à l'artisanat mécanique, de métiers). C'est-à-dire une pratique artisanale, donc une pratique caractérisée par un savoir-faire manuel, où la création et l'esthétique jouent un rôle essentiel (Leretaille et Chevalier, 2017). En second lieu, il est aussi question d'une pratique que je qualifie de l'ordre du domestique dans la mesure où elle provient, traditionnellement, de réalisations en lien direct avec la maison, le foyer, soit la sphère privée. Si j'apporte cette spécification, c'est en raison du fait que le terme « artisanat d'art » me semble surtout associé aux métiers d'arts, c'est-à-dire à des productions qui ont une grande valeur marchande et qui se détachent tant du loisir créatif que des réalisations domestiques. C'est donc de ce côté du travail de la main que je situe l'artisanat traditionnellement féminin, un des points d'ancrage de ma maîtrise. Par l'appellation « artisanat traditionnellement féminin », je désigne presque exclusivement l'artisanat textile qui regroupe des pratiques diverses telles que le tricot, le crochet, la broderie, le tissage, le tressage, etc.

Si j'ai posé mon choix terminologique sur l'appellation « artisanat traditionnellement féminin » et non sur « artisanat textile », c'est en raison du fait que la première manière de dire me permet de circonscrire les réalités, concernant ce sujet, qui m'intéressent dans le cadre de mon travail. Il est ici question du caractère traditionnel ainsi que du genre attribué à ces pratiques. En effet, les savoir-faire textiles reliés à la sphère domestique, comme le tricot, par exemple, ont toujours été associés à la femme (Minahan et Cox, 2010, p.39). Dans ce caractère genré, plusieurs choses m'interpellent et me questionnent. Pourquoi ces pratiques sont-elles associées aux femmes? Qu'est-ce que cela peut nous apprendre sur notre société? Si, tout comme moi, on partage l'avis que bon nombre de

ces pratiques, tel le tricot, sont associées au « caring » (Minahan et Cox, 2010, p.40), on peut faire un lien, dans un contexte patriarcal, entre le genre féminin et ces formes artisanales en lien avec le soin de l'autre. « Prendre soin des autres, c'est ce que font les femmes bonnes et les personnes qui prennent soin des autres (font du *care*) font un travail de femmes », affirme Galligan (Galligan, 2009, p.77). Sous un autre angle, on peut aussi observer les regroupements de personnes passionnées par ce type d'artisanat. Je fais ici référence aux regroupements de femmes tels les Cercles de Fermières, fondés en 1915 et toujours actifs. Ces derniers ont comme mission l'amélioration des conditions de vie de la femme et de la famille ainsi que la transmission du patrimoine culturel et artisanal (Les Cercles de Fermières, 2017). À l'image du *care*, l'artisanat textile, malgré son grand potentiel, a longtemps été considéré comme un travail de femme et, par le fait même, il a été associé à un travail de piètre valeur (Minahan et Cox, 2010, p.41). Cette analyse de Minahan et de Cox rejoint parfaitement ce que l'éthique du *care* de Galligan pointe et dénonce. Sur une autre lancée, ce qui m'intéresse dans l'association entre femme et artisanat textile, c'est le lien avec l'identité, et ce, en rapport avec la transmission d'un « *female heritage* » (Minahan et Cox, 2010, p.48). C'est à ce moment que l'aspect traditionnel entre en jeu, car bien que certaines pratiques textiles regagnent en popularité au sein de ma génération (Minahan et Cox, 2010, p.38), il n'est plus du tout question des mêmes mécanismes de transmission ni du même contexte de pratique qu'il y a deux générations, par exemple. En somme, ce que je constate autour de moi avec tristesse, c'est que ces savoir-faire, bien que toujours présents, ne sont plus aussi transmis qu'avant. Je suis d'avis qu'on peut difficilement construire son identité sans réfléchir les acquis qui nous proviennent de ceux et celles qui nous ont précédés. De fait, j'adhère à l'idée de Minahan et Cox comme quoi « *[the] remedial engagement with craft and the hand made is increasingly important as "an essential part of the process of making self and social identity"* »⁸ (Minahan et Cox, 2010, p.38). À mon sens, la nature de mon intérêt envers l'artisanat traditionnellement féminin, et de ma démarche en découlant, sont en partie induites par une recherche identitaire depuis un point de vue de femme, par un désir de m'intéresser à des objets qu'elles ont faits, dans la mesure où, depuis une analyse ethnologique, « [l'] objet renferme une histoire et devient le témoin d'une époque et d'un genre de vie » (Mathieu, 2001,

⁸ Christopher Tilley, 2007, p.17.

p.51). Qui plus est, je ne peux passer sous silence que ma recherche en la matière est aussi tributaire d'un attachement à la tradition et d'une disposition personnelle à accorder une valeur particulière à ce qui est fabriqué à la main.

1.2.5 LA RÉAPPROPRIATION

Puisque je fais une maîtrise dans la discipline du dessin, je crois qu'il va sans dire que mon rapport à l'artisanat traditionnellement féminin, dans le cadre de ma recherche, ne passera pas par la création d'œuvres intégrant des productions textiles issues de techniques artisanales. S'il peut en être ainsi, c'est que je crois qu'il y a plusieurs manières d'aimer les choses. Plus explicitement, j'estime que j'ai beaucoup plus à offrir, en ce qui concerne les objectifs de ma recherche, par une réappropriation de ces savoir-faire par le dessin que par leur exploitation réelle. Aussi, j'apprécie la distance par rapport à l'artisanat que m'apporte le dessin. Selon moi, par le traitement de mon sujet par le dessin, la notion d'hommage et de respect est plus perceptible en plus de ne pas emprisonner mon travail dans un « féminin imposé ». Si l'appropriation, dans le domaine de l'art, « apparaît comme une composante à part entière du processus créateur » (Berthet, 2012, p.38), on entend moins parler de la réappropriation. De fait, j'ai construit ma conception artistique de cette dernière en dialogue avec l'appropriation qui est réalisée par les artistes. L'appropriation, pour sa part, consiste à utiliser des éléments préexistants (tels que des objets, des images ou un style) issus de l'histoire de l'art ou de la culture populaire, et ce, dans le but de créer une nouvelle œuvre originale (Office québécois de la langue française, 2017). En général, on se situe alors soit du côté de l'usurpation, soit de celui de l'emprunt (Berthet, 2012, p.38). À l'opposé, la réappropriation peut être définie, depuis une approche sociologique, comme l'action de reprendre pour soi-même, de s'approprier ce qui a été aliéné (Office québécois de la langue française, 2017). Bien que je n'irais pas jusqu'à dire que l'artisanat textile, par son classement dit féminin, est aliéné, il n'en demeure pas moins que je crois qu'il a subi des conséquences négatives occasionnées, justement, par ce classement. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt l'idée de reprendre pour et par moi-même, de remodeler quelque chose à ma manière. Il en va de même par rapport à l'action de s'approprier à nouveau un savoir-faire (au sens d'acquérir et non au sens de voler), cette fois-ci, bien entendu, de manière différente. Ainsi, dans le cadre de ma

recherche en pratique artistique, je me réapproprie, en les dessinant à ma façon, certaines techniques artisanales traditionnellement féminines.

1.3 PROBLÉMATIQUE

1.3.1 OBJECTIFS ET SOUS-OBJECTIFS DE MA RECHERCHE

Lors de ma première année de maîtrise, la partie scolarité, j'ai posé mes réflexions relatives à mon sujet de recherche sur une question principale et des sous-questions afin de bien ancrer mon travail. Cette manière de faire m'apparaissait alors incontournable. Au fil de mes lectures sur la méthodologie de recherche en pratique artistique, un texte de France Guérin, dans *Tactiques insolites* (Guérin, 2004, p.63), a attiré mon attention. Cette dernière m'a incitée à redéfinir ma problématique en l'articulant non pas sous forme de questions, mais plutôt sous forme d'objectifs. À mon avis, les objectifs de recherche sont plus en concordance avec le travail de création, et cela, en raison du fait qu'ils n'insinuent pas une éventuelle réponse de l'ordre du dit (ou de l'écrit, dans le cas d'un mémoire). En effet, ils ouvrent plutôt vers une voie stimulante pour la création au sein de laquelle une production visuelle est la bienvenue en tant que résultat.

Ceci étant, l'objectif principal de ma recherche en pratique artistique est le suivant : développer, par l'intermédiaire du dessin, un langage plastique issu de la réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin, et ce, de manière à affirmer ma vision d'une écriture féminine.

De surcroît, ma recherche s'articule autour des sous-objectifs suivants :

- 1 — Exploiter une thématique genrée féminine depuis une perspective féministe;
- 2 — Valoriser, au sein de l'œuvre d'art, l'artisanat traditionnellement féminin comme héritage culturel;
- 3 — Mettre à profit le savoir-faire technique, dans ma pratique du dessin, afin d'enrichir l'œuvre.

1.3.2 MÉTHODOLOGIE D'UNE RECHERCHE EN PRATIQUE ARTISTIQUE

« Comme si définir l'outil conceptuel dont on se sert n'était pas – en dehors de tout fixisme essentialiste – la condition même des opérations de connaissance que l'on projette, la condition d'une efficacité de la pensée et des mots dans des domaines qu'ensemble ils prétendent dominer. »

René Passeron, 1971

Dans le défi que représente celui de se construire une méthode de recherche en pratique artistique, il me semble nécessaire, d'emblée, de tisser un lien concret entre la théorie et la pratique. Un lien qui est porteur de sens et qui se matérialise dans la relation existante entre les deux parties de mon travail de maîtrise. Il importe de tisser ce lien, oui, mais aussi d'en comprendre la dynamique. Je considère que ma production artistique ainsi que mon mémoire d'accompagnement se déploient tous deux autour d'une seule et unique problématique. De ce fait, mon désir de bâtir ces deux pans de manière à créer un tout s'avère un enjeu de premier plan en ce qui a trait à ma méthodologie.

Pour reprendre la pensée de Marcel Jean, « [i]l ne s'agit pas de développer un corpus théorique qui viendrait cautionner les pratiques. La recherche théorique devient une pratique et la pratique de création, une recherche » (Jean, 2006, p.40). Ainsi, un même travail de réflexion qui s'articule autour des concepts précédemment présentés alimente les deux aspects de mon projet de maîtrise. Dans mon cas, cette dynamique particulière s'opère sous forme d'échanges réciproques entre théorie et pratique. Ces échanges ne s'inscrivent pas dans un processus d'allers-retours constants : chaque chose est faite en un temps donné et les allers-retours sont calculés et peu fréquents. Ainsi, les exercices de théorisation, d'articulation des idées et des enjeux (tels que présentés dans ma problématique et dans la sous-section 1.2) nourrissent le travail de création, et ce, au même titre que le travail artistique fournit la matière à la production discursive.

Afin de produire des œuvres qui résultent de ma recherche, le travail intellectuel est souvent long. Cette étape est constituée de nombre de lectures (et de relectures), d'écrits, de croquis, de recherches visuelles et techniques ainsi que de temps de repos des idées. La partie théorique qui

s'en suit est caractérisée par une prise de distance, par l'observation des œuvres produites, par un travail de restructuration des idées (écrites sous forme de notes pêle-mêle lors du processus de création) à l'aide de cartes conceptuelles (que je relis à la toute fin de chaque série), par des lectures et, enfin, par l'analyse.

Tout comme le laissent entendre mon objectif et mes sous-objectifs de recherche, mon approche du mémoire se situe du côté de l'esthétique. L'esthétique, dont la définition est plurielle, peut être entendue comme une science et une philosophie des formes au sens large (cela inclut autant l'art que la nature) (Souriau, 2010, p.727). Cette définition générale découle d'un long historique de contributions de philosophes tels Baumgarten, Kant et Hegel. La recherche esthétique a de particulier le fait que son objet d'étude (les œuvres, dans le cas présent) induit une appréciation subjective et affective, mais il ne s'en suit pas que son étude le soit aussi (Souriau, 2010, p.726). S'engager dans une recherche à caractère esthétique exige une méthode scientifique qui, d'une part, ne rejoint pas mes choix d'orientation pour mon mémoire et, d'autre part, dépasse mon expertise personnelle d'artiste. De ce fait, j'ai conçu mon mémoire telle une réflexion d'ordre esthétique et non selon une recherche esthétique⁹. La définition choisie de l'esthétique se veut très englobante des diverses variétés qui constituent ce domaine (angles de recherche, méthodes, etc.). Par rapport à l'articulation de ces divers angles de recherche, René Passeron a proposé un modèle de classification, sous forme de catégories, à partir duquel j'ai construit l'approche méthodologique de mon mémoire. Ledit modèle a de particulier le fait de différencier la recherche poïétique de la recherche esthétique. La poïétique est orientée vers l'art en train de se faire, soit vers une compréhension de la démarche de création (relation entre l'artiste et l'œuvre) (Passeron, 1989, p.17). À l'opposé, la recherche esthétique prend comme sujet d'étude l'œuvre d'art elle-même en s'intéressant à ce qui est offert au public, à la perfection émotionnelle (Passeron, 1989, p. 12-17), ce qui rejoint bien mes préoccupations en tant qu'artiste. Pour Passeron, la poïétique doit avoir son

⁹ La recherche du point de vue de l'esthétique s'efforce d'établir de nouvelles connaissances, alors que la recherche du point de vue de l'artiste s'efforce d'obtenir des résultats nouveaux (soit les œuvres) (Souriau, 2010, p.1277). Dans le premier cas, le caractère objectif est fondamental, alors que dans le second cas, la subjectivité est de mise.

autonomie et cesser d'être cachée dans l'esthétique générale (Passeron, 1989, p.110). Il est à noter que tant la recherche poïétique que la recherche esthétique peuvent être reliées, notamment en ce qui concerne la méthodologie, à d'autres disciplines comme la psychologie, la sociologie ou l'histoire, par exemple.

L'esthétique se déclinant en plusieurs variétés, il me semble bon de situer brièvement l'approche à partir de laquelle j'ai orienté mon mémoire. Bien que je m'intéresse à ce que j'offre au public, mon travail d'écriture n'a pas pris l'autre directement en considération. Concrètement, cela signifie que je ne suis pas entrée en contact, en relation directe avec le public en portant l'objectif de me pencher sur la réception de ma recherche en pratique artistique. Mon mémoire n'est pas une réflexion sur la réception de mon travail. Il y est plutôt question d'une analyse des œuvres par rapport à ce qu'elles portent en elles qui est susceptible d'être interprété par l'autre lors de sa réception de mon travail (son jugement esthétique). Je travaille donc à partir du perceptible des œuvres. À mon avis, une analyse de cet ordre s'opère en partie par l'élaboration des contextes théoriques, culturels et artistiques dans lesquels les créations s'inscrivent. D'une certaine manière, je me place donc en position de regardeuse relativement à ma production. Une regardeuse qui analyse ses intentions d'artiste par rapport à ce qui est ancré dans son œuvre (le perceptible), et qui tente d'être attentive à l'aspect polysémique de son travail.

Au sujet du point de vue que j'adopte, c'est-à-dire celle d'une praticienne engagée dans une production, le terme « esthétique » ne m'apparaît pas assez spécifique lorsque comparé à la terminologie que l'on retrouve du côté de la poïétique. Je fais ici référence à l'autopoïétique qui se veut une recherche à caractère poïétique réalisé par le créateur des œuvres (Gosselin, 2006, p.24 d'après Conte, 2001, p.4). Dès lors, j'en suis venue à la création d'un concept précis pour qualifier mon approche du mémoire. Il est ici question d'une réflexion *autoesthétique*. Ce positionnement a comme particularité de préciser la perspective à partir de laquelle est abordée la production discursive. Il s'agit donc d'une réflexion à caractère esthétique réalisée par le créateur des œuvres.

De ce fait, la subjectivité particulière de l'artiste face à sa production, à l'intérieur de laquelle se côtoient intentions et perceptions (rêves et réalités), est ancrée dans le discours. Mon intention première, en orientant ainsi mon mémoire, est de me permettre un exercice d'écriture le plus honnête possible, et ce, tant en ce qui concerne l'intellect que les affects. En résumé, il m'apparaît bon de rappeler que mon mémoire est un texte d'artiste, une réflexion subjective, qui accompagne ma recherche en pratique artistique (c'est-à-dire le corpus d'œuvres créées) au sein duquel l'écriture à la première personne du singulier fait sens.

CHAPITRE DEUXIÈME

ART, ARTISANAT ET FÉMINISME : ARTISTES CHOISIES ET DIALOGUES

« [J]e me suis toujours demandé si les femmes imitaient les hommes en art. Je cherchais une sensibilité “féminine”, dans le “bon” sens du terme. »
Annette Messager, 1974

2.1 UNE HISTOIRE (UN CONTEXTE)

Comme il a été explicité dans le chapitre premier, on ne peut pas parler du féminisme tel un mouvement uniforme. Ainsi, je partage l’avis selon lequel le féminisme se doit d’être défini comme pluriel, car il n’existe pas un féminisme, mais bien des féminismes (Phelan, 2005, p. 18). Si d’après des points de vue théorique et idéologique on ne parvient pas à un consensus, imaginons à quoi l’on peut s’attendre en ce qui touche une mise en pratique du féminisme, par exemple lors de la création d’œuvres issues de cette doctrine. Dans le cadre de mon mémoire, je ne parlerai pas d’art féministe, mais bien d’art et de féminisme. S’il en est ainsi, c’est que je m’intéresse davantage à la relation entre ces deux sujets d’étude qu’à la classification, parfois réductrice, des pratiques artistiques. D’ailleurs, il me semble important de souligner que plusieurs artistes femmes dont le travail fut catégorisé de féministe ont par le passé refusé cette étiquette. L’artiste Louise Bourgeois en est un exemple bien connu (Reckitt, 2005, p.12). Aussi, je désire spécifier que l’« art féministe » n’est pas un style ou un mouvement. Selon la critique d’art Lucie R. Lippard, il est plutôt question d’un système de valeurs, d’une démarche révolutionnaire (Phelan, 2005, p.20).

Malgré tout, des historiens de l’art (principalement des historiennes) ont décelé certaines caractéristiques récurrentes au sein d’œuvres d’artistes s’étant intéressées à la femme, au féminin et au féminisme. Telles que présentées dans l’essai de Peggy Phelan (Phelan, 2005¹⁰), lesdites caractéristiques se sont modifiées avec le temps et n’étaient pas sans être reliées aux différentes vagues du féminisme, de même qu’aux diverses écoles de pensée. Même s’il y a des

¹⁰ Pour des raisons de concision, je ne présente pas de résumé de l’histoire de l’art du point de vue « art et féminisme ». Pour les intéressés, les écrits de Phelan (2005) de même que ceux de Dallier-Popper (2009) m’apparaissent de bonnes entrées en la matière.

correspondances relatives à la forme, de même qu'en ce qui a trait à l'émergence de certaines pratiques artistiques, c'est principalement sur le fond que j'ai ressenti un réel partage des préoccupations. Il en va de même par rapport aux filiations entre mon travail artistique et celui des trois artistes dont il est question dans ce chapitre. À travers ce parcours artistique à la fois historique et théorique, ce qui a principalement retenu mon attention est le statut accordé à l'art en relation avec le féminisme différentialiste (et essentialiste). À partir des années 1980, et encore aujourd'hui, les œuvres abordant la théorie de la différence sexuelle semblent stigmatisées par « l'élite » intellectuelle; on parlait à l'époque du « procès de l'essentialisme » (Phelan, 2005, p.38) ainsi que de son « désaveu » (Phelan, 2005, p.37) au sein de la théorie féministe. À lire les théories féministes les plus actuelles (la théorie *queer*, par exemple), s'intéresser à son sentiment d'appartenance à une identité de genre de tradition binaire (homme ou femme) n'est pas très en vogue. Pourtant, dans la pratique, je constate que plusieurs artistes accordent une place de choix dans leur travail à ce type de préoccupation. Selon moi, ces préoccupations ont encore leur place, comme elles l'ont toujours eue. Par contre, elles ne doivent pas s'imposer comme une vérité universelle et les œuvres en découlant ne doivent pas, toujours d'un point de vue personnel, être le reflet de dogmes et de stéréotypes binaires de genre. Bien entendu, mon intérêt pour le genre féminin n'enlève rien au fait que je suis d'avis qu'on ne peut fermer les yeux sur aucune forme de domination. Ce que je désire exprimer par cette prise de position, c'est qu'il ne faut pas que les identités de genre binaires (incluant la femme) occupent tout l'espace public. Ainsi, la représentation des diverses identités, dont surtout les minorités, demeure un enjeu de société crucial.

En ce qui concerne certaines réalités des femmes artistes, il faut se rappeler qu'elles n'ont pas toujours eu accès aux écoles d'art, et encore moins à une carrière artistique. À partir des années 1970, des luttes pour la reconnaissance du statut d'artiste ont été réalisées par bon nombre d'artistes femmes qui ont mis à profit leur savoir-faire artisanal dans la création d'œuvres revendicatrices de leur statut social (St-Gelais, 2012, p.23). Des artistes contemporaines inspirantes ont aussi intégré des techniques artisanales dites féminines dans leurs œuvres. De ce fait, dans le cadre de ce second chapitre, je m'intéresse à la manière dont certaines de ces artistes de renom

ont travaillé en incluant ce type d'artisanat dans leurs œuvres, le tout en composant tant avec la poétique qu'avec le politique. Plus précisément, ce qui m'interpelle chez ces femmes réside dans la relation entre leur identité de genre et l'artisanat traditionnellement féminin, et ce, à partir d'une perspective féministe.

2.2 NADIA MYRE (L'IDENTITAIRE)

Au premier coup d'œil, mon travail a peu en commun avec celui de Nadia Myre, artiste née à Montréal en 1974 au carrefour des cultures québécoises (française et anglaise) et autochtone (algonquine). La correspondance que je perçois entre nos deux pratiques ne se situe pas du côté de la facture de l'œuvre, mais bien en regard de certaines préoccupations, de certains désirs qui habitent nos démarches. Myre est une artiste multidisciplinaire qui travaille principalement la vidéo, la sculpture, la peinture et la photographie. De plus, elle a développé, au fil de sa carrière, une démarche dans laquelle elle va à la rencontre de l'autre, les gens étant pour elle ce qu'il y a de plus important (Myre, 2011, p.9). De fait, le public est invité tantôt à mettre la main à la pâte lors de réalisations de projets d'envergure, tantôt à s'exprimer au sein de créations participatives. La question de l'identité étant très présente dans le travail de Nadia Myre, c'est cet aspect de son travail qui sera surtout abordé, relativement à son rapport au passé et à l'artisanat traditionnel.

Depuis plusieurs années, Myre fait de l'exploration de son identité de femme autochtone un thème de premier plan dans sa démarche artistique (Tougas, 2011, p.13). Par l'intermédiaire de sa pratique, cette artiste cherche à se trouver, à se définir et à mieux se comprendre tout en étant portée par le désir de mieux comprendre l'autre (Lanthier et St-Jacques, 2011, p.7). Ce qui m'interpelle particulièrement dans cette quête identitaire est la manière dont elle s'y prend, soit les chemins qu'elle entreprend et les « outils » qu'elle utilise. Avant d'aller plus loin, il m'apparaît essentiel de faire le point sur une distinction en ce qui a trait à la place et au statut qu'occupe l'aspect identitaire dans nos pratiques. Alors que je m'intéresse à mon statut de femme, Nadia Myre s'intéresse à son statut de femme autochtone. Si l'identité femme nous exclue toutes deux du système patriarcal dominant,

j'ai peine à imaginer la réalité (dont je ne sais que peu de choses) d'être femme autochtone. Ainsi, le travail de Myre est marqué par le fait que « les Premières Nations ont en commun une expérience de souffrance et de honte qu'elle, comme artiste, manifeste et déconstruit en créant » (Myre, 2009, citée dans Tougas, 2011, p.14). En plus de cette notion de souffrance, son travail est aussi marqué par le constat de voir ses racines amérindiennes menacées (Myre, 2011, p.9). Pour ma part, on ne retrouve pas de telles douleurs, de tels traumatismes dans mon travail. Pour revenir à Myre, lorsque je considère ses racines et son intérêt pour son identité, j'en viens à la conclusion que le travail de cette artiste ne peut qu'être en relation avec le politique. Dans cet angle d'analyse de la création, cette dernière, tout en étant éminemment politique, ne revendique pas; elle consigne, elle expose (Myre, 2011, p.8). De mon point de vue, je crois que j'aborde la question politique en art depuis un angle d'approche très semblable à celui de Myre, et ce, bien que j'estime que son travail est plus politisé que le mien.

Dans un premier temps, l'aspect qui me rejoint chez Myre dans sa manière de travailler l'identitaire est le fait qu'elle « sonde son passé afin de mieux comprendre qui elle est » (Lanthier et St-Jacques, 2011, p.7). Selon ma perception, cette démarche s'apparente à la mienne en raison du fait que l'artiste use du passé et de son histoire comme d'une matière première. Une matière première au sens où il s'agit d'une information brute (faussement objective), prête à une transformation de l'ordre de la subjectivation au moyen d'interventions propres à la création artistique. À l'égard de sa manière de traiter le passé, on dit de son travail qu'il reflète le désir de « s'affranchir du poids de la grande Histoire empreinte d'amnésie culturelle » (Charce, 2012, p.25). Dans cette intention, je vois des désirs de réécriture et de prise de parole qui m'interpellent beaucoup et dont il sera question dans mon dernier chapitre. Je perçois aussi dans son travail de fortes filiations avec l'éthique du *care*, dans la mesure où elle veut octroyer la parole à une culture et à des réalités qui ont été mises en marge, tenues sous silence. Qui plus est, le travail de Myre « souligne notre responsabilité individuelle dans la compréhension du passé et dans l'orientation que nous donnons aux approches collectives de l'avenir » (Neumark, 2014, p.122). Pour moi, cette approche d'un art relié à une culture

non dominante est très inspirante. Il en est ainsi, car je considère que cette approche est très loin d'une posture de victimisation, en plus d'être orientée vers quelque chose de positif.

En un second temps, ce qui m'intéresse chez Myre est la relation entre identité et savoir-faire traditionnels qui habite et motive ses créations. Alors qu'elle m'apparaît relativement récurrente chez les artistes actuels des Premières Nations¹¹, la relation avec certains savoir-faire du passé me semble l'être beaucoup moins chez les artistes allochtones actuels. Chez Myre, je perçois une artiste femme qui, comme moi, s'intéresse à une part de l'identité qui se situe, à mon avis, plus près de l'héritage que d'une construction personnelle. Pour ce faire, Nadia Myre revisite des savoir-faire artisanaux appartenant à ses ancêtres, tout comme je le fais (de manière bien différente) avec mon travail de réappropriation de savoir-faire artisanaux traditionnellement féminins. Dans plusieurs de ses œuvres, Myre a recours aux us et coutumes de ses ancêtres des Premières Nations (Tougas, 2011, p.14). En ce qui concerne directement les techniques, l'artiste travaille principalement la réappropriation du savoir-faire traditionnel du perlage autochtone qui est « une forme artistique traditionnellement féminine » (Houle, 2004, cité dans Tougas, 2011, p.18) étant associée à la vie domestique (Fraser, 2004, p.33).

Afin de venir consolider ma présentation du travail de Nadia Myre en lien avec certaines thématiques qui se retrouvent aussi dans mon projet de maîtrise, j'ai choisi de présenter son œuvre *Indian Act*, réalisée de 2000 à 2003 (Figure 34). *Indian Act* est l'un des projets les plus politiques de l'artiste. Aidée de plus de deux cents personnes, « Myre a progressivement brodé de petites perles de verre rouges et blanches sur chacune des cinquante-six pages des chapitres un à cinq de la Loi sur les Indiens » (Fraser, 2004, p.33). Concrètement, les perles blanches remplacent, lettre par lettre, le texte « des Blancs » alors que les perles rouges recouvrent le fond. Avec cette œuvre, l'artiste « réécrit le sens d'une histoire perdue à partir d'un geste qui cherche à conserver la mémoire

¹¹ Voir, par exemple, l'exposition *Baliser le territoire/A Skate in the Ground*, dont Nadia Myre était commissaire, Galerie Art Mûr, 2012.

vivante » (Fraser, 2004, p.33). Cette œuvre aux symboles forts aborde donc la question de l'identité en relation avec la réappropriation d'un savoir-faire artisanal traditionnel féminin tout en ouvrant un dialogue avec l'Histoire. Une des caractéristiques qui m'intéresse particulièrement dans *Indian Act*, c'est qu'une fois le texte remplacé par les perles blanches, l'iconographie du perlage nous renvoie directement à une communauté, celles des femmes autochtones, et ce, sans avoir besoin du caractère explicite des mots. Dans le cadre de ma maîtrise, je désire que l'on perçoive une charge symbolique assez forte dans mes représentations de l'artisanat traditionnellement féminin afin que l'association entre le genre et la pratique puisse s'opérer naturellement au sein de l'œuvre. À mon avis, cette force symbolique s'opère admirablement dans le travail de Nadia Myre.



Figure 34 — Myre, N. (2002). *Indian Act*. Repéré à <http://www.nadiamyre.net/#/indian-act/>

2.3 GHADA AMER (L'ART ET LA FEMME)

La deuxième artiste que j'ai choisie est Ghada Amer : artiste multidisciplinaire née au Caire en 1963. Alors âgée de onze ans, elle a rapidement quitté l'Égypte pour se diriger vers la France. Elle y a étudié la peinture et y est demeurée pendant plus de vingt ans. Aujourd'hui, elle vit et travaille à New York. Sa pratique artistique touche principalement la peinture, la broderie, la sculpture et la création de jardins. Son œuvre est reconnue pour ses grandes peintures en broderie au travers desquelles se cachent, sous une apparence d'expressionnisme abstrait, des représentations de la femme issues de la pornographie. Ce qui m'a interpellée, dès mon premier contact avec le travail d'Amer, c'est son désir de transporter une pratique féminine (la broderie) complètement ailleurs. L'artiste fait usage de la broderie en dehors du cadre auquel il a été assigné, soit celui du décoratif, de la douceur, du soin et du domestique. Dans la présente section, il est question du rapport à la femme et au féminisme chez Amer, ainsi que de la correspondance qu'elle a construite entre art et artisanat à travers ses peintures.

Parmi les thèmes exploités par Amer, on retrouve les enjeux féminins, les stéréotypes de genre, le pouvoir, la sexualité, la culture et l'amour (Amer et Kotzamani, 2006, p. 19). Ainsi, plusieurs de ses thématiques rejoignent ma problématique de maîtrise. Ghada Amer et moi provenons de cultures fort différentes et nous évoluons, en tant que femme et en tant qu'artiste, dans des contextes eux aussi différents. Dans mon cas, mon rapport aux modes de production artisanaux genrés féminins tire son origine d'un sentiment de respect pour un savoir-faire traditionnel et d'un désir de mise en valeur d'un héritage que je perçois comme étant trop délaissé. Il en est autrement pour Amer. Issue de conditions moins favorables¹², elle a été élevée dans une culture où la femme a une liberté restreinte par rapport à celle de l'homme, au point où elle dit devoir faire semblant d'être quelqu'un d'autre lorsqu'elle rend visite à sa famille en Égypte (Clemente, 2008, min. 25). En France, ses études en peinture n'ont fait qu'augmenter son mécontentement par rapport aux injustices liées au genre, car on lui a rapidement fait comprendre que la peinture était un domaine réservé à la gent masculine

¹² Au regard des réalités des femmes artistes en général.

(Technology Development Team, 2015, min. 2). Influencée par ces conditions, Amer, à sa sortie de l'école, avait pour objectif d'inventer un type de peinture vraiment associé aux femmes : « *[w]hen I graduated, I wanted really to invent a way of painting that would be really associated to women; but it had to be painting, it was my big challenge* » (Technology Development Team, 2015, min. 1). Fidèle à ses propos, c'est cet objectif qui a donné le ton à sa carrière. Ainsi, c'est davantage porté par un désir de s'affirmer en tant que femme que par un sentiment particulier envers la broderie que le travail d'Amer tire ses origines. Même en regard des thématiques mises de l'avant dans le travail de l'artiste, cette dernière stipule que ce qui a le plus d'importance dans ses œuvres, ce ne sont pas les thèmes qu'elle exploite, mais bien la peinture elle-même. « *I want to talk above all about painting; I want to talk about what the act of painting means and about everything it can imply* », affirme-t-elle (Taraud, 2002, p. 2). En fait, Amer déclare ne pas particulièrement aimer broder; elle utilise ce médium pour peindre, et non pour broder (Reilly, 2010, p. 185). En somme, « l'œuvre de Ghada Amer s'inscrit de manière critique dans l'histoire de l'art aux prises avec la hiérarchie des médiums et des genres » (St-Gelais, 2012, p.9).

En ce qui a trait au rapport entre femme et sexualité, on retrouve dans le travail d'Amer une iconographie pornographique très présente. En proposant des images de femmes se masturbant, par exemple, l'artiste désire poser un geste politique, une réponse critique aux normes de la société (Amer et Kotzamani, 2006, p.19). À ses dires, par ses représentations explicites du plaisir et de la jouissance féminine, Amer illustre en broderie quelque chose qui vient de la réalité des hommes hétérosexuels (Technology Development Team, 2015, min. 14), groupe qui « représente » la figure dominante dans la société. Je souligne ici le dialogue qui s'installe entre le féminin (la broderie) et le masculin (ces images de pornographie adressées aux hommes), créant ainsi un brouillage des codes associés aux genres. Selon moi, ce type de brouillage nous incite à nous questionner à propos des pratiques et des images en jeu depuis un angle d'analyse féministe. Une telle invitation aux questionnements, sur certaines réalités et pratiques genrées, se retrouve aussi dans plusieurs de mes dessins. Cela dit, la méthode que j'utilise pour y parvenir est bien différente : les images que je propose n'empruntent rien à l'iconographie pornographique.

Par rapport à la relation entre le féminisme et les peintures d'Amer, il m'apparaît pertinent de souligner la relation entre les œuvres de l'artiste et une pensée féministe spécifique, soit celle de l'écriture féminine développée par Hélène Cixous. Dans le livre *Ghada Amer*, Maura Reilly a proposé une lecture du travail d'Amer tel une manifestation artistique de la théorie de l'écriture féminine (Reilly, 2012, p. 8). Comme il en a été question dans le premier chapitre de mon mémoire, l'écriture féminine est l'un des points d'ancrage de ma recherche. Contrairement à mon travail, plusieurs œuvres d'Amer sont reliées à l'expression de la jouissance de la femme et à l'image du corps de la femme, sujet qui occupe également une place importante dans la pensée de Cixous et d'Irigaray. La peinture *The Black Bang*, dont il sera plus amplement question sous peu, en est un bon exemple. De par ses sujets et par la manière dont elle les aborde, Amer réussit à créer un langage qui appartient à la femme et qui positionne cette dernière en tant que sujet dans le discours. Je rappelle que cette prise de parole est le propre de l'écriture féminine.

D'un autre angle de vue, je perçois dans le travail d'Amer un dialogue entre art et artisanat qui n'est pas étranger à ma pratique. En regard de son travail, j'ai l'impression, le sentiment qu'Amer aime la peinture au même titre que j'aime le dessin. Je crois que nos pratiques sont toutes deux portées par un désir d'embrasser une discipline pleinement : pour Amer, cela prend racine dans sa volonté de peindre, d'exploiter les codes propres à la peinture, et ce, même lorsqu'elle n'utilise pas de peinture, mais bien des fils colorés; de mon côté, cela se concrétise dans mon attachement envers les techniques traditionnelles du dessin, c'est-à-dire celles qui n'utilisent pas de raccourci, et dont je ne démords pas. Concrètement, je désire exposer que chez Amer comme chez moi, l'artisanat traditionnellement féminin est intégré, au sens large, à des productions en art actuel, cela sans substituer les disciplines artistiques « reconnues ». Toujours selon cette perspective, la comparaison de nos stratégies mises en œuvre m'intéresse dans la mesure où elle marque un point d'opposition entre nos pratiques. Amer utilise un langage artisanal traditionnellement féminin pour entrer en dialogue avec les beaux-arts, soit la peinture, et ainsi y faire sa place en tant que femme, alors que

j'utilise le dessin (aujourd'hui reconnu comme une forme d'art à part entière et non plus uniquement comme un outil) afin d'entrer en dialogue avec l'artisanat traditionnellement féminin. On est ici à même d'observer une forme de renversement des points de départ et d'arrivée entre nos deux démarches. En somme, Amer *fait parler* une technique artisanale traditionnellement féminine dans ses œuvres, alors que moi, par l'intermédiaire du dessin, de la représentation, *j'en parle*.

Cette section se termine par la présentation d'une des peintures en broderie de Ghada Amer, puisqu'elle me permet de bien exemplifier ce qui m'interpelle dans son travail dans le contexte de ma recherche de maîtrise. L'œuvre choisie, *The Black Bang* (Figure 35), a été réalisée en 2010. Avec ce tableau, on est à même d'apposer à sa peinture en broderie des caractéristiques formelles appartenant à la peinture abstraite. Qu'il soit question du grand format, du *all over* ou du *dripping* de fils colorés, Amer a su se réapproprier de manière singulière ces caractéristiques de l'art abstrait en jouant sur différentes couches de l'œuvre. Ainsi, de loin, on croit voir une œuvre abstraite, mais lorsque l'on prend le temps de s'approcher du tableau, on découvre qu'il s'agit en réalité d'une œuvre figurative. Il est ici question d'une figuration bien cachée, bien voilée, qui présente des images de femmes, brodées, s'exhibant et se donnant du plaisir sexuel. Comme dans bon nombre de ses œuvres, les femmes sont présentées comme protagonistes se suffisant à elles-mêmes et, par ce fait, se retrouvent libérées d'une sexualité où elles sont soumises à l'homme (Eyene, 2005, p. 91).

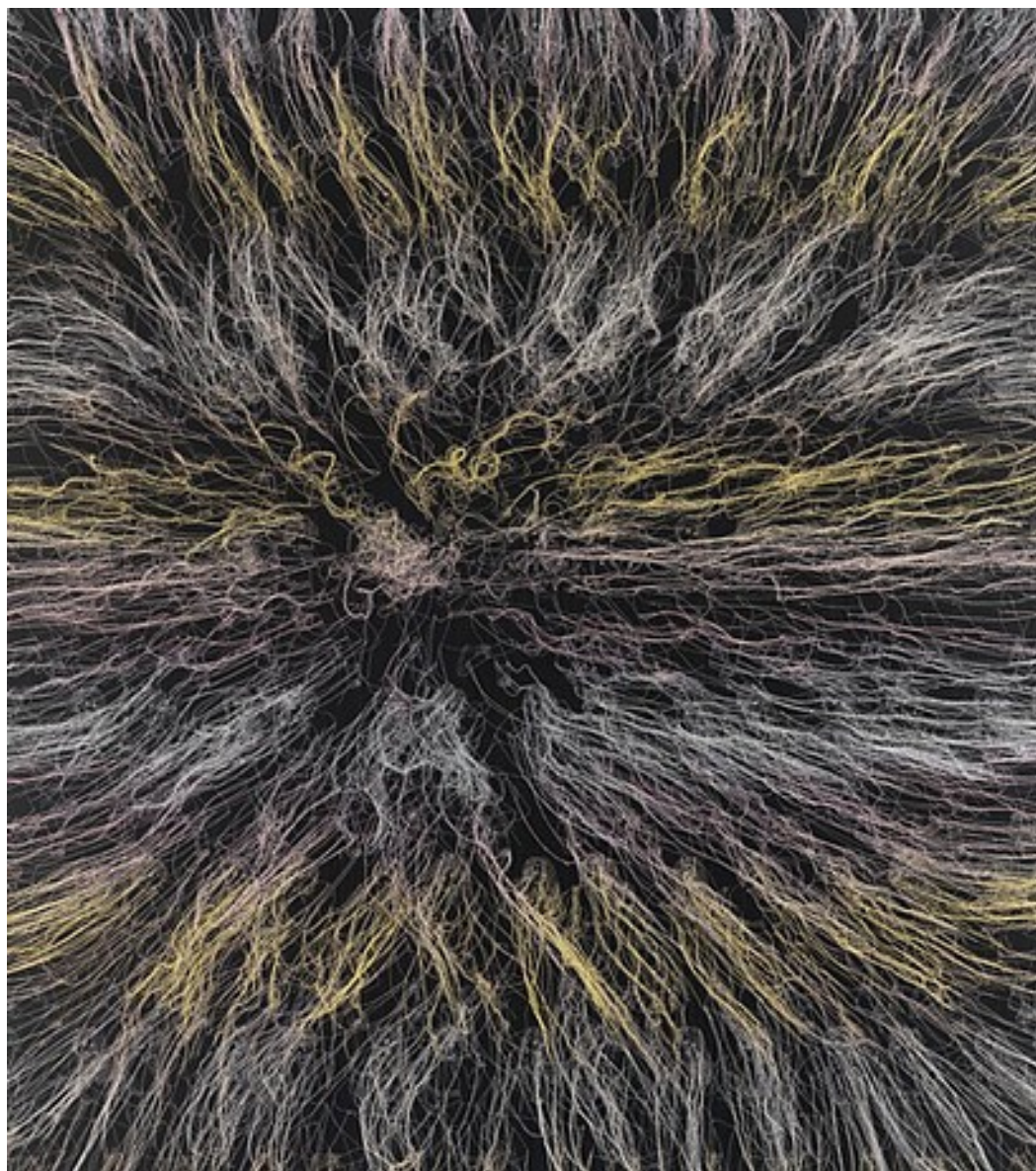


Figure 35 — Amer, G. (2010). The Black Bang. Repéré à <https://www.ghadaamer.com/paintings?lightbox=dataItem-ij4e90cn>

2.4 ANNETTE MESSENGER (LE DOMESTIQUE ET LE SAVOIR-FAIRE)

Des trois artistes présentées, Nadia Myre et Ghada Amer sont à mes yeux des filiations artistiques, alors que dans le cas d'Annette Messenger, je crois qu'il serait plus juste de parler d'une inspiration. C'est donc avec un regard un peu différent que je m'intéresse au travail d'Annette Messenger, plasticienne française née en 1943. Elle a réalisé des études en arts décoratifs à Paris et a amorcé sa production professionnelle au début des années 1970. Son travail se caractérise par une réappropriation d'objets et de pratiques dévalués, par un recensement de pratiques intimes anodines portées dans la sphère publique et par un transfert d'éléments de l'enfance vers l'univers adulte (Grenier, 2012, p.18). On retrouve aussi dans son travail un rapport à l'art vivant qui s'exprime dans la mise en place de personnages, soit ses diverses identités. Je pense ici à *Annette Messenger femme pratique*, *Annette Messenger femme artiste* ou *Annette Messenger collectionneuse*, par exemple. Artiste multidisciplinaire, elle exploite des formes d'art très variées afin de se construire ce que certains appellent une « mythologie personnelle » inspirée de l'art populaire (Grenier, 2012, p. 9). Son travail est aussi marqué par son désir de créer un art débarrassé des influences masculines dominantes. « J'ai voulu me débarrasser de cette influence, faire quelque chose de bien à moi et, même, de "féminin"; mais je n'étais pas sûre que ce ne soit pas honteux », dit-elle (Messenger et Dallie, 2006, p. 387). Messenger ayant une production très vaste, j'ai choisi de me concentrer sur le travail du début de sa carrière, soit celui des années 1970¹³, puisqu'il me semble davantage relié à ma recherche personnelle. À travers ses productions, j'aborde son rapport au féminisme, son rapport au domestique ainsi que la place de l'artisanat traditionnellement féminin dans sa pratique.

Annette Messenger a entamé sa carrière dans un contexte où l'art minimaliste et l'art conceptuel dominaient la scène artistique. Messenger a, à contrecourant, composé avec des matériaux très familiers que l'on retrouve dans la maison (Centre d'art contemporain de Malakoff, 2017, min. 6) afin d'aborder des sujets de l'ordre du domestique, le thème du domestique étant l'un des points centraux de sa démarche. Ses choix de matériaux et de sujets ont positionné son travail

¹³ Il est ici principalement question de ses *Collections* et de ses *Albums-collections*.

directement en relation avec le féminisme et l'art féministe de l'époque. Selon elle, le féminisme en art est une question très délicate. Elle affirme qu'il est évident que la question féministe se retrouve dans son travail, car c'est une pensée qui l'habite. Toujours à ses dires : il n'en demeure pas moins que son travail n'est pas que féministe (Centre d'art contemporain de Malakoff, 2017, min. 10). Par rapport à l'aspect féministe dans son travail, l'artiste revendique « [l]a liberté d'être en pleine ambiguïté, de s'y trouver à l'aise » (Dallier-Popper et Messenger, 1976, p.45), ce qui, selon moi, renforce la qualité de son travail. Il m'importe de souligner que dans les années 1970, Messenger évoluait dans un contexte où la seconde vague du féminisme était dans un moment fort, et avait pour slogan « Le privé est politique ». Pour cette raison, le travail d'Annette Messenger s'inscrit dans une lignée de femmes artistes féministes qui partagent ses préoccupations. Je précise que ladite lignée ne doit pas être considérée tel un courant artistique féminin ou féministe (Dallier-Popper, 2009, p.35). Dans les années 1970 et 1980, on retrouve en France, parmi les thématiques successibles de caractériser un art féministe, le thème du travail domestique des femmes (Dallier-Popper, 2009, p.35), lequel est abordé dans plusieurs œuvres de Messenger. Pour ma part, la célèbre maxime de la seconde vague du féminisme est à l'origine de plusieurs dessins de mon exposition, ce qui a beaucoup influencé mon intérêt pour le travail de Messenger.

Dans le cadre de ma recherche en pratique artistique, je m'intéresse à la manière dont Annette Messenger a fait place à l'artisanat traditionnellement féminin dans sa pratique. Dans ses œuvres, l'artiste aborde la femme en tant que sujet, en subjectivant les objets culturels qu'elle utilise, c'est-à-dire en y ajoutant sa touche personnelle. Loin des *ready-Mades*, Messenger n'hésite pas à intervenir sur l'objet, à le manipuler, à le transformer. Ainsi, on reconnaît dans ses œuvres de *Collections* tout un langage plastique qu'elle a élaboré. Que ce dernier se fasse sentir dans la façon d'installer ou de présenter ses *Collections*, ou par le traitement qu'elle fait de ces objets, ces images et ces savoir-faire typiquement féminins, l'artiste se réapproprie une partie de sa culture. Souvent, elle découpe, recadre, repositionne, colle, rehausse au crayon, recopie, renomme ou juxtapose des images à d'autres, et ce, afin de créer un nouveau sens ou afin de jouer sur la perception qu'aura le spectateur. À mon sens, nos pratiques ont en commun cette exploration du sujet par la

réappropriation, bien qu'exprimée de manières différentes chez l'une et chez l'autre. Contrairement à Ghada Amer, chez qui la broderie est davantage traitée comme un objet symbolique, Messenger établit un rapport à l'artisanat traditionnellement féminin au sein duquel l'artisanat agit principalement à titre du sujet. Cela peut être exemplifié par le souci que se donne Messenger de présenter des aspects techniques et pratiques reliés à ces savoir-faire et non seulement l'iconographie d'un produit fini. M'intéressant de près à la forme d'artisanat dont il est question, la majorité de mon travail se situe plus près de Messenger que d'Amer quant à cet aspect.

Afin de donner du poids à mes propos, j'ai choisi de présenter *l'Album-collection no 7 : Mes travaux d'aiguille* (Figure 36), une œuvre de 1972. Les *Albums-collections* de Messenger sont de petits cahiers et carnets à l'intérieur desquels sont scrupuleusement consignées les données de la vie ordinaire de l'artiste (Duplaix, 2007, p.13). Les éléments s'y retrouvant sont aussi parfois exposés aux murs. Par rapport à *Mes travaux d'aiguille*, l'œuvre se déploie comme une série de 24 dessins très simples empruntant une imagerie proche de la « pédagogie illustrée », et auxquels l'artiste a associé à chaque dessin un petit assemblage de deux tissus qu'elle a cousu à la main. Chaque jumelage dessin/tissus est encadré et dédié à un point de couture précis (ex. : point de piqué, de surjet et de feston). De plus, le nom de chaque point est inscrit à la main sous le dessin. Avec cette œuvre, l'artiste s'est concentrée sur la présentation des points de couture. Cela est réalisé par leur reproduction en dessin et par son désir de les sublimer grâce à la présentation qu'elle propose de ses pièces de tissus. Concernant la place du dessin dans son rapport à l'artisanat traditionnellement féminin, ce dernier, comme dans plusieurs de ses projets de *Collections*, est « ramené à une fonction de notation, de retranscription presque besogneuse et parfois maladroite de clichés, de recopiage appliqué qui s'interdit volontairement toute fantaisie dans l'interprétation » (Duplaix, n.d.). Cette approche du dessin est contraire à la mienne. Je rappelle que je cherche à développer un langage plastique issu de la réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin et non à l'illustrer mécaniquement ce dernier. Cette œuvre de Messenger, tout comme plusieurs de ses projets d'expositions de *Collections*, évoque les cabinets de curiosité, mais en créant des espaces personnels qui expriment un caractère intime (Simon, 2007, p.28). Ainsi, cela m'apparaît être une

manière, en tant qu'artiste femme, de laisser une trace du travail assigné aux femmes depuis des décennies. À partir d'une analyse féministe, il s'agit là d'intégrer un savoir-faire de l'ordre du privé à la sphère publique. Contrairement à d'autres *Albums-collections* de Messenger, l'objet appartenant à la sphère privée (ici la sphère domestique) n'est pas de l'ordre du personnel, mais bien du collectif. Les assemblages de tissus sont l'illustration d'une réalité et d'un rapport au monde en tant que femme, en tant que groupe, et non seulement en tant qu'Annette Messenger. De fait, ce projet représente bien « une volonté ou un désir chez certaines artistes femmes d'affirmer, dans leur œuvre, un lien fort avec l'expérience de toutes les femmes dans la sphère domestique, c'est-à-dire avec les techniques traditionnelles [...] qui se rapportent à la confection de vêtements des membres de la famille et à celle des revêtements de maison », propre à l'art féministe de l'époque (Dallier-Popper, 2009, p.41). Cet aspect de « réalité collective » que l'on retrouve dans l'œuvre à l'étude de Messenger m'interpelle beaucoup dans la mesure où ce désir de mettre de l'avant l'aspect collectif, d'une réalité à la base personnelle, est aussi présent dans mes créations.

Pour conclure, découvrir le travail d'Annette Messenger, de Ghada Amer et de Nadia Myre m'a aidée, dans un premier temps, à situer mes œuvres parmi celles d'autres femmes. Dans un second temps, je crois que le dialogue que j'ai amorcé dans le présent chapitre, entre nos pratiques respectives, sera en mesure de faire évoluer mes productions futures. Je suis consciente qu'il aurait été possible d'aborder des artistes dont la facture de leurs œuvres est plus près de mes dessins, mais je ne crois pas que cela aurait autant stimulé mes réflexions. La finalité visée, en m'intéressant à ces artistes, n'était pas de m'inspirer visuellement, mais bien de mieux cerner certains enjeux de ma pratique, à savoir ceux qui concernent la femme, le féminisme et l'artisanat traditionnellement féminin.

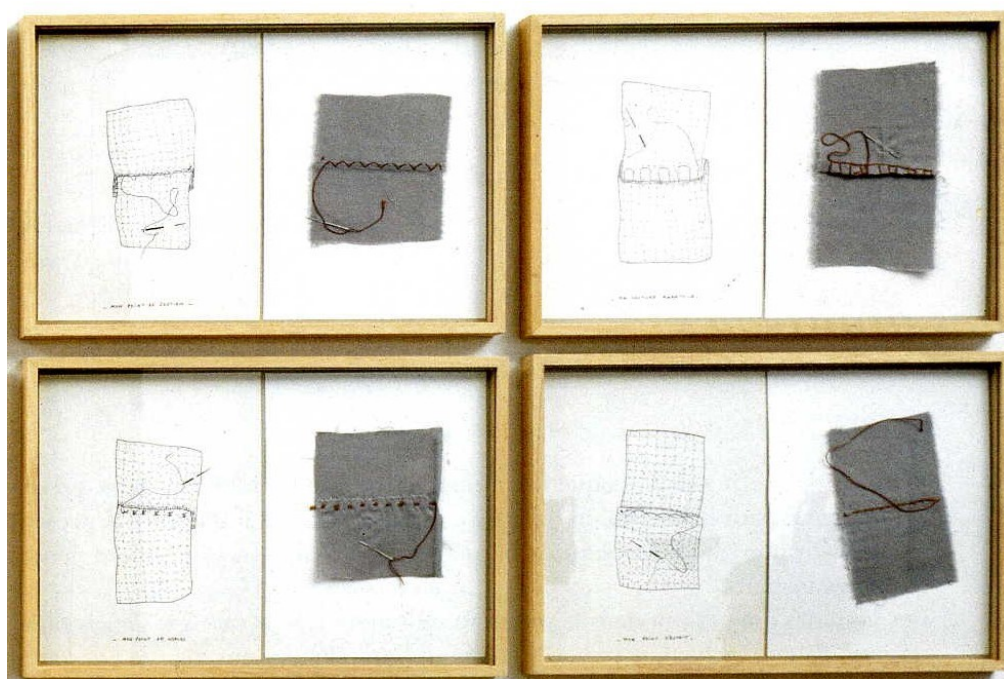


Figure 36 — Messenger, A. (1972). Mes travaux d'aiguille (détail). Repéré à http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/EspacioALaLetra/A_message_r/palabrasFra.htm

CHAPITRE TROISIÈME

MANIÈRE DE FAIRE | MANIÈRE DE VOIR : LES ŒUVRES, L'EXPOSITION

3.1 VERS UNE EXPOSITION

Je crois que titrer mes œuvres (ou une exposition) est l'exercice le plus délicat de mon processus de création. Ce n'est pas sans raison que j'ai orienté mon mémoire vers une approche autoesthétique. Ce qui m'intéresse, dans mon rapport à l'art en tant qu'artiste, c'est l'œuvre, soit ce que je propose à l'autre. Derrière le choix de mes titres se trouvent deux intentions. Avec la première, je demeure du côté de la création : je désire proposer un énoncé intéressant et personnel, et ce, tant par rapport au fond qu'à la forme. La seconde intention est caractérisée par une intention de transmission dans la mesure où je souhaite offrir à l'autre des clefs de réflexion sur mes œuvres. J'utilise le mot « réflexion » et non « compréhension », car je suis d'avis que la réception d'une œuvre passe d'abord par la réflexion. Suite à cette étape, l'autre est libre de percevoir les mêmes réalités et questionnements que moi dans mon travail, ou de s'approprier différemment son contenu. Il n'en demeure pas moins que de manière un peu utopique, je vise une compréhension de mon travail par le public en ce qui a trait aux thèmes et aux enjeux principaux de mes œuvres.

Déterminer le titre de mon exposition de fin de maîtrise, *Manière de faire | Manière de voir*, représente un moment décisif dans la création du corpus d'œuvres qui allait habiter la salle « Les Amis du CNE » au Centre national d'exposition du 7 décembre 2017 au 14 janvier 2018. À mon étonnement, on m'a demandé de fournir le titre de mon exposition très tôt dans ma production. Au départ, cela eut un effet relativement anxiogène, mais une fois le titre défini, il a positivement agi sur moi de manière à orienter et à inspirer mon travail découlant de mes objectifs de recherche. Je me suis souvent référée à mon titre, et ce, tant lors de la réalisation de mes œuvres que lors de

l'élaboration de mon mémoire. Pour cette raison, et avec le recul que j'ai sur mon travail, je suis très satisfaite du titre que j'ai choisi.

Le titre *Manière de faire | Manière de voir* correspond à une interprétation de ma problématique de maîtrise. L'expression « Manière de faire » renvoie à une réalité : celle du savoir-faire manuel, de l'expertise de la main. Cette réalité se décline en deux applications : dans un premier temps, il est question de l'artisanat traditionnellement féminin et, dans un second temps, du savoir-faire technique du dessin. Un des thèmes principaux de ma recherche ainsi que la manière dont ce thème est abordé par le dessin, que je considère comme particulièrement cohérente avec le sujet, sont donc ici annoncés par le titre de mon exposition. La seconde partie du titre, « Manière de voir », fait référence, d'une part, à ma perception et à mes sentiments par rapport à l'artisanat traditionnellement féminin et aux productions en étant issues. D'autre part, cette « manière de voir » fait référence à l'aspect féministe de mon travail, soit au regard critique que je pose sur certaines valeurs présentes dans notre société de même que sur diverses pratiques culturelles ou sociales intégrées au quotidien. Dans chacune de mes séries de dessins s'installe un dialogue, qui n'est pas toujours le même, entre les deux segments de mon titre.

Au tout début de ma maîtrise, j'avais tendance à chercher à illustrer mon sujet de recherche par l'intermédiaire de mes œuvres. Le résultat était parfois un peu didactique. Certaines des premières œuvres que j'ai produites¹⁴ avaient clairement pour sujet la perte de valeur de savoir-faire artisanaux traditionnellement féminins et des objets en étant le fruit. Sans que ce type d'œuvres ne soit réellement fermé, j'ai rapidement trouvé qu'il manquait d'intérêt et de liberté, tant pour moi, comme créatrice, qu'en ce qui a trait à l'interprétation de l'œuvre par le public. À posteriori, je considère que le problème réside dans le fait que l'ensemble de mes œuvres était trop orienté vers une opinion arrêtée, et pas assez tourné vers une proposition ouverte et propice à engendrer un questionnement, comme présenté dans la sous-section « L'art et le politique » (1.2.2). Il n'en

¹⁴ Bien entendu, ces dernières ne se retrouvent pas dans mon exposition de fin de maîtrise.

demeure pas moins que des six séries présentées dans mon exposition, certaines sont plus explicites que d'autres. Je crois que la clef est dans l'équilibre et la prise de conscience des pièges de nos pratiques artistiques.

Dans le cadre de mon mémoire, j'ai choisi de ne pas aborder les moyens par lesquels ont été réalisées mes œuvres (à moins qu'ils ne soient perceptibles au sein de l'œuvre). De manière générale, je ne fais pas non plus référence au cheminement qui m'a conduite vers la création de chacun de mes dessins. La raison est, je le rappelle, que je m'intéresse à ce qui est offert au public par le biais de l'œuvre (et dont le titre fait partie) en tant qu'entité autonome. Néanmoins, il y a un des aspects qui demeure invisible pour l'autre que j'ai envie de mentionner. Est-ce par amour de l'artisanat traditionnellement féminin, par fierté ou parce que j'aimerais éventuellement rendre ce processus visible? Pour l'instant, je ne sais me l'expliquer. En tous les cas, ce processus s'inscrit selon moi à la frontière d'une démarche personnelle et de ma démarche artistique. Travaillant l'iconographie de l'artisanat traditionnellement féminin à partir d'un objectif de réappropriation par le dessin, je trouvais un peu dommage voire, certains jours, de l'ordre de l'imposture, de ne pas m'intéresser davantage à l'apprentissage de ces techniques. Dans ces conditions, je me suis donné, à quelques exceptions près¹⁵, comme devoir de savoir réaliser minimalement les techniques que je dessine. Dans le cas de plusieurs dessins (tricot, crochet et macramé), j'avais déjà les bases du savoir-faire en question, alors que pour d'autres (tissage, tressage de tricolette et broderie), j'ai eu l'occasion d'expérimenter la technique derrière l'objet. En plus d'enrichir mon « bagage artisanal », il est plus facile pour moi de dessiner une technique dont je comprends les mécanismes. Par conséquent, mon engagement s'est avéré une expérience enrichissante sur plus d'un point.

3.2 URNES D'ARTISANES : EN MÉMOIRE DE LA PERTE

Une cueillette d'objets issus de l'artisanat traditionnellement féminin est le point de départ de ce projet réalisé dans le cadre du cours de maîtrise *Transmission : lieux et mécanismes* (7ART813).

¹⁵ Ces exceptions sont en lien avec le temps de plus en plus restreint à la fin de ma maîtrise.

La visée de ma cueillette était de récupérer des objets faits main ayant été abandonnés par leur propriétaire. Ainsi, c'est dans les friperies et dans les comptoirs vestimentaires que j'ai recueilli ceux qui sont maintenant mes objets. L'objectif derrière cette démarche était de réinvestir ces tricots, crochets et courtepintes dans une œuvre de transmission. Si j'aborde le sujet de ma démarche, c'est qu'elle est rendue visible au regardeur, et ce, par trois moyens : il est ici question du titre de chaque œuvre, du cartel accompagnant le projet ainsi que de la photographie présente dans chaque tableau. Sur le carton, on peut lire : « Les photographies ont été réalisées à partir d'objets artisanaux délaissés qui ont été récupérés par l'artiste. » Avec ce cartel, mon intention est de rendre visible ma cueillette de données, c'est-à-dire une partie de mon processus de création qui fait partie intégrante de mon projet. *Urnes d'artisans : en mémoire de la perte* est une série de quatre œuvres : *Objet trouvé I* (Figure 1), *Objet trouvé II* (Figure 2), *Objet trouvé III* (Figure 3) et *Objet trouvé IV* (Figure 4). Chaque œuvre est un diptyque, composé d'une photographie juxtaposée à un dessin, présenté dans un encadrement en bois, et répond à un ensemble de caractéristiques formelles bien précises. Les photographies sont le point de départ des tableaux. En noir et blanc, chaque photographie représente un des quatre objets que j'ai sélectionné suite à ma cueillette. L'objet est photographié à plat, sur un plancher de béton. Ne voulant pas particulièrement poétiser les objets, chaque image correspond davantage à une photographie d'archives qu'à une photographie artistique. Au-dessus de chaque représentation photographique se trouve un dessin d'une urne funèbre colorée. Dans le passage du noir et blanc vers la couleur, on peut percevoir mon intention de redonner une seconde vie à ces objets, et ce, par le biais de l'intervention artistique. En ce qui concerne les urnes dessinées, chacune d'entre elles possède sa propre forme et est représentée dans le même matériau, ainsi que dans la même technique artisanale que l'objet y étant associé. Par exemple, *Objet trouvé I* a comme point de départ une photographie d'un chandail en tricot. L'urne avec laquelle il est mis en relation est donc composée avec le même motif tricoté de jacquard dont est constitué le chandail. Par rapport aux trois autres œuvres, *Objet trouvé II* reprend un cardigan pour bébé de tricot ajouré; *Objet trouvé III* reprend une courtepinte en tissu et *Objet trouvé IV* reprend un napperon de dentelle au crochet.

Tous les projets de mon exposition sont en lien avec le féminin, avec certaines conditions sociales ou historiques propres à la femme ainsi qu'avec l'artisanat traditionnellement féminin. Dans plusieurs de mes œuvres, le fruit du travail genré féminin est aussi proposé comme un symbole de la femme. Même si chaque œuvre renferme tous mes thèmes principaux, ces derniers n'ont pas tous la même importance dans chaque projet. Une fois l'ensemble de mes dessins terminé j'ai constaté que je pouvais classer mes séries en deux catégories thématiques principales : certaines de mes séries sont davantage orientées vers l'artisanat, alors que d'autres sont plutôt orientées vers la femme depuis une vision féministe. Bien entendu, peu importe le classement, le tout prend toujours forme par une réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin par le dessin. Dans le cas d'*Urnes d'artisanes : en mémoire de la perte*, l'œuvre est principalement orientée vers une réflexion sur l'artisanat.

Mon objectif premier avec ce projet consiste à aborder la question de la perte de valeur des objets artisanaux traditionnellement féminins et, par extension, de la perte de la transmission des savoir-faire qui y sont associés. Le savoir-faire artisanal traditionnellement féminin fait partie de ma culture de Québécoise et je considère les objets produits comme des traces, des mémoires, de ces savoir-faire. De ce fait, j'estime que tous ces tricots, broderies et macramés, pour en nommer que trois, sont de véritables héritages culturels. Dans la série d'œuvres à l'étude, on retrouve mon désir d'archivage, de mise en mémoire et de mise en valeur de ce patrimoine. L'aspect photographique, qui n'est pas récurrent dans ma pratique artistique, y est pour beaucoup dans ce projet.

Le fait de travailler à partir d'objets réels, et surtout d'objets trouvés, est très significatif dans la démarche du projet *Urnes d'artisanes : en mémoire de la perte*. Mon objectif n'est pas d'être moralisatrice, mais je considère que l'on vit à une époque où les objets ont peu de valeur, où l'on jette plus que l'on ne répare et où l'attrait de la nouveauté semble surplomber les enjeux environnementaux. Pour ma part, les objets faits main sont pourvus d'une grande valeur, notamment d'une charge émotionnelle positive, et échappent à ces vices de consommation. Les considérant comme

une trace culturelle de l'humain, autrement dit comme un objet ethnographique, il serait impossible pour moi de me départir d'un objet d'artisanat traditionnellement féminin confectionné par une personne près de moi. Retrouver ce type de production en abondance dans les friperies me fait me questionner et me confronte à une réalité qui me rend mal à l'aise et me désole.

Chaque fois que je pense au tricot ou à la courtepointe, j'associe instinctivement ces pratiques à la génération de mes grands-mères, bien plus qu'à la mienne ou à celle de ma mère. De ce fait, lorsque je me retrouve face à un tricot qu'on a laissé pour comble dans un comptoir vestimentaire, c'est l'image mentale d'une femme âgée, voire d'une femme qui n'est plus, qui m'apparaît. C'est un peu comme si la personne et l'objet ne faisaient qu'un, et m'imaginer tenir un objet réalisé par une personne qui est décédée me touche profondément. De plus, l'idée des savoirs qu'un individu peut entraîner avec lui dans la mort est aussi présente dans mon travail. Selon cette manière de voir, l'objet est perçu comme un témoin, comme une trace, comme une mémoire, comme un rescapé à la vie. Avec *Urnes d'artisans : en mémoire de la perte*, c'est aussi la mémoire des nôtres que j'ai voulu représenter. Selon ma vision, les « urnes artisanales » représentent des mémoriaux. Ils portent donc la marque du respect, de la reconnaissance, de l'hommage et de la pérennité. Illustrer la pérennité d'une vie d'artisane, oui, mais aussi celle d'une pratique artisanale.

3.3 MISE EN FORME D'UNE CONSTRUCTION DOMESTIQUE

Même si elle n'a pas pris autant de place que je l'aurais cru lorsque je me suis inscrite à la maîtrise (il faut bien faire des choix), la question de la place du savoir-faire en art, ici, dans la pratique du dessin, a joué un rôle moteur dans la série *Mise en forme d'une construction domestique*. L'idée de développer un dessin au sein duquel le savoir-faire technique s'intègre à l'œuvre de manière déterminante m'habite depuis un certain temps déjà. La visée derrière cette intention est d'enrichir l'œuvre par le savoir-faire technique, c'est-à-dire de tirer profit de connaissances traditionnelles du dessin, et ce, tant en ce qui a trait au contenant qu'au contenu de l'œuvre. Pour cette série de six dessins, je me suis donné comme défi d'aborder mon sujet d'étude, l'artisanat traditionnellement

féminin, par le travail de la perspective à un et à deux points de fuite. En dehors de certaines caractéristiques plastiques fort reconnaissables de ce dessin technique, que j'affectionne particulièrement, deux intentions particulières ont motivé mon choix.

Premièrement, je désirais aborder le travail artisanal dans un dialogue avec certaines formules propres au dessin, représentant ici les beaux-arts. On peut reconnaître un des liens développés dans le deuxième chapitre de mon mémoire entre ma pratique et celle de l'artiste Ghada Amer. À mon avis, *Mise en forme d'une construction domestique* est le projet au sein duquel le dialogue entre l'artisanat et l'art visuel est le plus observable. Il en est ainsi en raison du caractère explicite des codes visuels propres au dessin de perspective à un ou deux points de fuite, auquel vient fusionner le dessin de tricot. Concrètement, pour cinq des six dessins de cette série, j'ai tracé des mailles de jersey en perspective, le tout inscrit dans des dessins d'architecture résidentielle. Ces mailles sont d'un rose pâle qui rappelle certaines teintes du corps de même que la laine minérale utilisée en construction.

Deuxièmement, je voulais rompre avec l'idée selon laquelle la souplesse et la fluidité sont systématiquement caractéristiques de l'artisanat traditionnellement féminin, voire du féminin en général. Avec des dessins à l'intérieur desquels on peut percevoir l'utilisation d'opérations mathématiques de base, de la règle et des équerres, mon intention était de distancier d'emblée mon travail de certains clichés de « l'art féminin », notamment d'un caractère instinctif et de formes rondes rappelant celles du corps. Par cette démarche, je ne désire pas refuser en bloc ces caractéristiques, d'autant plus que certaines se retrouvent dans mon travail. Puisque je travaille un sujet d'emblée féminin, mon désir est plutôt de ne pas me restreindre ou de ne pas me cloisonner davantage dans ce qui est convenu pour ce genre. De plus, par l'amalgame de ces deux types d'images, linéaire et organique, l'idée est aussi d'introduire une sensibilité différente dans le dessin technique. Un des points que je trouve intéressant dans l'élaboration d'un langage graphique issu de l'artisanat traditionnellement féminin est que dans ce type de production – généralement textile – la souplesse

du produit achevé forme un heureux mélange avec la rigueur de la structure technique. En effet, les objets issus de l'artisanat auquel je m'intéresse sont le résultat de procédés très précis. Même si la créativité a sa place dans plusieurs aspects, il reste que les fondements de la technique obéissent à une logique non modulable. Dans le cas de chaque projet que j'entreprends, je dois observer, déconstruire, analyser et codifier les techniques et objets artisanaux de source, afin d'être en mesure de me les réapproprier par le dessin. Ainsi, dans le cas d'un tricot, par exemple, ce dernier porte en lui son propre modèle de formes organisées et graphiques : les mailles.

En ce qui touche les sujets abordés par la série de six dessins, ce projet a été pour moi l'occasion de subjectiver la devise « le privé est politique » associée à la deuxième vague du féminisme. Ainsi, cette série d'œuvres se situe du côté de celles ayant la femme et le féminisme comme point de départ thématique. Avant d'aborder ce sujet plus en profondeur, je désire présenter une description sommaire des œuvres qui composent ma série, en suivant leur ordre de présentation dans l'exposition. *Fondation* (Figure 5) représente un solage de maison en tricot. *Relation un* (Figure 6) et *Relation deux* (Figure 7) sont des cas particuliers, car ils forment un diptyque à l'intérieur de la série. Afin de l'induire au regardeur, ces deux œuvres répondent à une mise en espace plus rapprochées l'une de l'autre que des autres dessins. De plus, il s'agit là des deux seules œuvres en format portrait dans la série. Avec leur titre calqué l'un sur l'autre, on comprend aussi que ces œuvres sont en dialogue. *Relation un* présente deux maisons reliées à la verticale par un bloc de béton en deux parties, où chacune d'entre elles correspond à la déviation d'une fondation. La maison du haut est placée dans le sens de la gravité et la section de béton y étant associée est plus longue que celle de la seconde maison, laquelle est visible à l'envers. *Relation deux*, quant à elle, présente les deux mêmes habitations côte à côte. Ces deux dernières sont reliées par une masse tricotée qui se déploie comme les fondations des deux maisons, et qui peut évoquer la forme d'un sexe féminin. *Dessous* (Figure 8) propose une maison construite en béton, dont la partie normalement cachée sous terre, le sous-sol, est réalisée en tricot. *Intérieur* (Figure 9) présente une maison coupée en deux dont la partie interne est recouverte de tricot, alors que *Structure* (Figure 10) propose une charpente de maison réalisée en tricot. Avec la combinaison entre le titre des œuvres et ces simples descriptions formelles,

je crois que l'observateur est en mesure de faire plusieurs associations avec la maxime féministe énoncée plus tôt.

Avec ce projet, j'ai voulu créer des liens entre l'artisanat traditionnellement féminin, dont les affectations sont historiquement de l'ordre du domestique, et la maison, qui correspond au lieu de prédilection de la sphère privée. Plusieurs désirs et plusieurs propositions d'interprétations constituent *Mise en forme d'une construction domestique*. D'une part, on y retrouve une illustration de la prise de possession publique du foyer par la femme, symbolisant ainsi la sphère domestique. D'autre part, on peut y voir une valorisation du travail genré féminin demeuré confiné dans la maison, de même qu'une réflexion sur le système patriarcal. Le diptyque composé de *Relation un* et de *Relation deux* représente à mes yeux une poétisation de deux systèmes relationnels : l'un patriarcal, l'autre inspiré de l'éthique du *care* de Gilligan. J'ai aussi désiré jouer avec certains aspects associés au genre féminin, d'où l'idée d'insérer des références au corps de la femme dans ma série de dessin qui, à l'origine, découlent de domaines masculins : le dessin technique et la construction. De cette manière, le genre féminin et le genre masculin sont offerts au regardeur dans une même proposition artistique qui peut engendrer des questionnements sur le genre des pratiques.

3.4 TÂCHES

Sur le mur sont présentés dix dessins semblables : cinq sur la rangée du haut, cinq sur la rangée du bas. Sur chacun des tableaux est illustré un stérilet recouvert d'un tressage bicolore à quatre brins de tricolette. La tricolette est un « fil de tissu » qui était alors utilisé pour recouvrir les cintres du foyer. Cette technique artisanale traditionnellement féminine a une fonction utilitaire de même qu'une fonction décorative. En plus d'enjoliver ces objets de métal, le tressage empêche les vêtements de glisser sur ce matériau lisse : il a une fonction antidérapante. Cinq modèles de stérilets, qui reviennent tous deux fois, sont dessinés, et les agencements de couleurs sont uniques à chaque dessin. Le titre de chaque œuvre correspond aux couleurs de tricolette utilisées. Il en va ainsi : *Aubergine et bleu* (Figure 11), *Mauve et ocre* (Figure 12), *Rouge et rouge* (Figure 13), *Aubergine et*

mauve (Figure 14), *Mauve et jaune* (Figure 15), *Bleu et jaune* (Figure 16), *Rouge et bleu* (Figure 17), *Bleu et bleu* (Figure 18), *Rouge et ocre* (Figure 19), ainsi que *Mauve et bleu* (Figure 20).

Ce projet propose des objets hybrides entre un stérilet de cuivre et un cintre en tricolette. L'image qui en résulte est, je crois, plutôt intrigante. Le titre de la série, qui se déploie un peu comme une étude de couleurs sur un même thème, n'est pas sans ajouter un côté intrigant au projet. À mon sens, il y a deux degrés dans cette œuvre. Je n'oserais pas dire que le premier degré se veut humoristique ou ludique; j'estime que ces expressions sont un peu trop fortes, alors je dirai seulement qu'il me fait sourire. Ce premier degré concerne l'aspect utilitaire de l'objet. Il est donc associé à une lecture très pragmatique des dessins proposés. Je fais ici référence au caractère adhérent du tissage de tricolette. Ainsi, on peut supposer que les femmes auraient la tâche de recouvrir leur dispositif intra-utérin d'un tressage artisanal pour que ce dernier tienne en place, c'est-à-dire pour l'empêcher de glisser : action qui me semble absurde.

À première vue, les dessins présentés semblent gais. *Tâches* se déploie dans un éventail de couleurs attrayantes et douces. L'utilisation de l'aquarelle y est selon moi pour beaucoup. Pourtant, le second degré de l'œuvre qui représente son contenu principal n'est, pour ma part, ni joyeux ni léger. J'ai longtemps hésité à titrer ce projet par le mot valise « héritâches », lequel est composé du mot « héritage » et du mot « tâches ». Le fait de considérer la notion d'héritage comme étant omniprésente dans l'ensemble de mon exposition (donc par soucis de redondance) et le fait que je doute que la sonorité du néologisme en question ne soit agréable, m'ont dissuadée de l'idée. Il n'en demeure pas moins que dans ce projet, je me suis intéressée à la réalité de certaines tâches qui incombent aux femmes, et ce, de génération en génération. Je fais ici allusion à la responsabilité face à la contraception. Cette dernière est mise en dialogue avec une tâche associée à la sphère domestique, soit au soin du foyer, que représente l'emballage de cintres avec de la tricolette. À mon sens, il y a quelque chose d'assez percutant dans le geste d'aller se tapisser l'utérus, organe féminin « par excellence », avec le produit issu d'une tâche genrée féminine.

Le sujet principal de *Tâches*, la contraception, n'est pas sans être relié au féminisme, car son accessibilité est un gain des luttes de la deuxième vague. Ce projet se situe donc du côté des œuvres où la femme et le féminisme, en tant que sujets, dominent sur l'artisanat. Avec *Tâches*, je chéris l'intention de susciter des questionnements sur ce gain qu'est l'accès à la contraception. Est-elle uniquement un gain, lorsque l'on pense au fait qu'avec la majorité des moyens de contraception, les femmes sont soumises à plusieurs effets secondaires? Comment se fait-il que dans le cas de la plupart des moyens, les tâches associées et les responsabilités incombent uniquement aux femmes?

Pour terminer, je désire revenir sur le fait que ma série est marquée par la répétition d'une même idée, c'est-à-dire par dix dessins semblables. Cette réalité formelle provient au départ de mon objectif de me réapproprier les qualités graphiques de la technique artisanale du tressage de tricolette. À mon avis, c'est l'amalgame des couleurs, caractéristique essentielle propre à la tricolette, que je devais développer dans mes dessins. Par le choix de travailler mon concept en plusieurs versions, j'ai été en mesure d'exploiter cet aspect visuel. À propos du contenu, le caractère multiple de mes stérilets en tricolette peut suggérer plusieurs pistes d'interprétations. Par exemple, il peut s'agir d'une collection personnelle reflétant les nombreux essais parfois nécessaires avant de trouver le contraceptif qui convient. Il peut aussi référer à l'aspect « héritage », aux différentes générations, et renvoyer à l'ampleur ou à la lourdeur de la tâche. De toute mon exposition, ce projet est sans doute celui qui me fait le plus penser à l'artiste Annette Messenger. En lisant à son sujet, j'ai découvert un passage écrit par Grenier dans lequel l'auteure traite de la répétition dans le travail de l'artiste. Ledit passage m'a particulièrement interpellée relativement à mon projet *Tâches* :

Dans l'art populaire, l'image ne perd rien de son caractère précieux à être multiplié, au contraire elle n'en est que plus opératoire, comme le sont les litanies, les incantations. Toutes ces qualités trouveront leur place dans les œuvres d'Annette Messenger et en assureront le rayonnement : immédiatement compréhensibles, familières, précieuses, lestées d'une tradition immémoriale, elles auront la vertu de la disponibilité, de la gratuité que chacun sait reconnaître. (Grenier, 2012, p.10)

Si ce passage m'a intéressée, c'est en raison du fait qu'un objet du quotidien de la vie de femme, sujet relié au domaine populaire, est le protagoniste de ma série. De plus, la représentation de ce dernier est travaillée dans la multiplicité (la répétition) de manière à générer du sens, à proposer des pistes d'interprétation.

3.5 RÉCIT IMAGÉ D'UNE PRATIQUE EN MOUVANCE

Lorsque je compare les œuvres créées en vue de mon exposition de fin de maîtrise avec mes dessins antérieurs, je constate que mon organisation de l'espace a pris une tangente assez stationnaire. Mes dessins présentent, pour le plus grand nombre, un seul élément centré à la verticale ou à l'horizontale. Sans être malheureuse de cette nouvelle réalité, que je perçois en relation avec mes objectifs de recherche, notamment le fait que l'objet a remplacé les mises en scène dans mon travail, je désirais tout de même avoir au moins une œuvre qui contraste avec cette construction de l'image. Pour le présent projet, qui est un triptyque et non une série, je voulais revenir à des organisations de l'espace plus étudiées et plus intéressantes. Conséquemment, les trois dessins qui composent *Récit imagé d'une pratique en mouvance* présentent, en trois temps, une même mise en scène. Plus près de certaines caractéristiques de mon travail antérieur, cet enchainement de dessins comporte un aspect narratif.

Dans ce projet, dont le sujet principal est le sort de l'artisanat traditionnellement féminin, mon désir premier était de poétiser ma vision de cette situation, et ce, par un récit imagé et ouvert, comme l'indique le titre du triptyque. Le premier dessin, *Tableau I/III* (Figure 21), présente des sacs de poubelles noirs tricotés en jersey. La disposition des éléments dessinés, bien que différents d'un tableau à l'autre, est la même pour les trois dessins. Cette même organisation de l'espace a pour effet de relier les trois œuvres, car l'utilisation des médiums, ainsi que les couleurs et les techniques artisanales mises en valeur, ne sont pas les mêmes d'un projet à l'autre. Le second dessin, *Tableau II/III* (Figure 23), propose une série de trous que l'on peut imaginer à même le sol et dont la facture du dessin reprend les motifs et la texture d'une couverture de catalogue. Ces trous de

catalogne peuvent être perçus telles des doublures ou comme si le sol était entièrement composé de ces couvertures tissées. Dans le dessin final, soit *Tableau III/III* (Figure 25), les formes creuses de catalogne ont laissé leur place à des herbes hautes, représentées en broderie, et desquelles se démarque ce qui s'apparente à des fleurs, mais qui sont en réalité des mains de nouveau-nés, d'enfants et de femmes.

Récit imagé d'une pratique en mouvance est un projet relié à *Urnes d'artisanes : en mémoire de la perte*, dans la mesure où il reprend le même type de préoccupations relatives à l'artisanat traditionnellement féminin. Pour ma part, ce projet est porteur d'une impression, voire d'un espoir, que notre rapport, en tant que société, à la valeur de l'artisanat traditionnellement féminin a la possibilité d'être en changement et même, peut-être, se transforme déjà. Avec le premier des trois tableaux, je propose une image de l'ordre du rejet, de la perte de valeur, de l'inutile, ce qui positionne l'œuvre sur un tout autre ton que le reste de mon exposition. Cette cassure en ce qui a trait à l'idéologie derrière ma recherche est aussi perceptible dans la facture du dessin. En effet, ce dernier contraste avec le reste de ma production puisque ce tableau est constitué de grandes surfaces noires, alors que normalement, j'aborde la couleur dans mes dessins d'une manière plutôt éthérée en plus d'accorder une plus grande superficie aux espaces blancs. Tricoter un sac de poubelles destiné à l'enfouissement est à mon sens sans issue, donc le contraire d'un investissement personnel ou collectif. Le deuxième tableau renvoie à une image déjà plus douce dans sa facture. Pour moi, un état de latence se dégage de l'œuvre. Mis en dialogue avec *Tableau I/III*, ce dessin suggère que les trous sont destinés à accueillir les rebuts et à les cacher. Je pense que ces cavités, par leur fini en catalogne, annoncent quelque chose d'accueillant, voire de rassurant, et ce, à l'instar d'un abri. Avec les deux premiers tableaux de mon triptyque, mon travail peut être associé aux natures mortes. En dehors des caractéristiques propres à ce type d'œuvre, soit la représentation d'objets ou d'êtres inanimés, l'aspect poétique de cette appellation me semble aussi à propos par rapport aux références à la mort et à la disparition. À propos du dessin final, c'est tout le contraire. À l'image d'une renaissance, quelque chose a poussé de ces objets enfouis et laissés pour comble, donnant place,

dès lors, à une myriade de points avant (point de broderie) qui suggère des végétaux. Avec les images de mains de diverses générations, j'ai voulu symboliser un retour du travail de la main et d'une possible transmission de ces savoir-faire techniques artisanaux traditionnellement féminins.

3.6 POINTS CHOISIS

Durant ma maîtrise, j'ai eu la chance d'obtenir une résidence de recherche création au Centre Sagamie (centre d'art actuel spécialisé en impression numérique) dans le cadre de leur projet *Transfert en cours*. C'est en ayant comme contexte de création la première de trois expositions collectives associées à *Transfert en cours* que j'ai pensé et élaboré l'œuvre *Points choisis* (Figure 27). La résidence à Sagamie représentait pour moi le défi de transférer mes objectifs de maîtrise dans des créations où le travail numérique ferait sens et entrainerait mon travail vers des horizons nouveaux.

En raison de ma méthode de travail, de même que sous l'effet des thèmes qui m'intéressent (tels le tricot ou le tissage), la majorité de mes dessins me demande d'investir un nombre important d'heures de travail, et ce, souvent dans l'accomplissement de tracés répétitifs. Développer un langage plastique issu de la réappropriation de l'artisanat féminin s'est traduit, dans mon cas, par une attention et un soin précis portés à chacun des nœuds, des mailles et des fils qui constituent les techniques et objets artisanaux que je me suis réappropriés par l'intermédiaire de mes dessins. Selon ma perception, on retrouve dans ce rapport investi au temps et dans la nature des tâches qui le meublent, un parallèle à la pratique de l'artisanat traditionnellement féminin. J'estime qu'à la vue de mes dessins, il est possible de se questionner à savoir s'il aurait été plus rapide, par exemple, de tricoter réellement une telle surface plutôt que d'enclencher le processus qui m'a conduite à la dessiner maille par maille. À mon sens, l'investissement de mon temps et le soin porté à mon ouvrage vont de pair avec mon désir de rendre hommage aux générations de femmes qui ont produit ces objets artisanaux que j'affectionne. Longue digression pour introduire qu'avec les outils numériques

mis à ma disposition chez Sagamie, j'avais l'occasion de développer des œuvres dont la superficie de tracés représentant des techniques artisanales aurait été trop imposante pour un travail à la main.

Points choisis est un projet réunissant trois grands drapeaux muraux cousus à la main, donc des sculptures, dont l'entièreté de la surface plane est recouverte d'un de mes dessins de motifs de tricot répété maintes fois numériquement, puis imprimé sur tissu. Le titre de chaque drapeau correspond au point imprimé, lesquels ont été choisis selon mes préférences. Il s'agit d'*Obliques et jours*, de *Feuilles superposées* ainsi que de *Torsades X*. L'aspect formel prend beaucoup de place dans ce projet, car je désire offrir au regardeur des points de tricot, représentés de manière très graphique, que je trouve parmi les plus intéressants visuellement. Avec ce projet, mon objectif était de proposer des objets tridimensionnels au sein desquels le dessin demeurerait au premier plan. Toujours à partir d'une perspective féministe et d'un désir de valorisation de l'artisanat traditionnellement féminin, mon intention derrière l'exposition de ces drapeaux était de sortir l'imagerie artisanale de la sphère domestique. Ce choix de mettre mes dessins en espace sous forme de drapeaux découle de mon désir d'ouvrir un dialogue entre le tricot et la signification du drapeau, soit une représentation symbolique d'une culture. Le drapeau étant de l'ordre de la sphère publique, octroyer cet espace de diffusion à une pratique genrée féminine n'est pas innocent. Pour cette raison, *Points choisis* est un projet à l'intérieur duquel mes intentions de réécriture et de réappropriation de l'Histoire, qui seront abordées dans la section suivante (« 3.7 Réécriture »), occupent une place importante.

3.7 RÉÉCRITURE

Réécriture est une série qui réunit quatre dessins. Mon objectif avec ce projet est de proposer au regardeur des images incitant à réfléchir au caractère genré de l'Histoire et de l'iconographie associée à la puissance et à la reconnaissance. En d'autres mots, issu d'une posture féministe, mon désir est d'inviter l'autre à réfléchir aux répercussions du système patriarcal sur l'Histoire collective de même que sur ce qui est entendu comme ayant de la valeur dans notre société. Ce projet est

particulièrement inspiré du travail de Gilligan sur le *care*. Ainsi, j'ai souhaité féminiser, au sens où le féminin est entendu comme une voix différente, des images appartenant traditionnellement aux hommes. Pour ce faire, j'ai fait usage de l'artisanat traditionnellement féminin comme symbole du travail de la femme et, par extension, de la femme elle-même. Afin d'amplifier les caractères officiel, historique et noble des images présentées, certains éléments de chacun des dessins formant *Réécriture* ont été réalisés avec une encre dorée.

Cette série se constitue des œuvres suivantes : le dessin *Honneurs* (Figure 28) présente une médaille d'honneur de laquelle la plaque dorée, l'élément ayant de la valeur, a été remplacée par un napperon circulaire doré réalisé au crochet. L'œuvre *Postiche* (Figure 29), quant à elle, propose l'image de la sculpture honorifique d'un buste masculin de dos (librement inspiré de l'époque de Napoléon). Au lieu de porter un couvre-chef imposant, la figure masculine revêt une perruque que l'on peut associer à une chevelure de femme, et où deux tresses anglaises fusionnent, laissant place à un chignon bas. À noter ici que c'est bien la coiffure, c'est-à-dire le tressage et le modelage en chignon, qui représente un artisanat traditionnellement féminin. La troisième œuvre, *Souplesse* (Figure 30), présente une épée pointant vers le bas, dont la lame, la partie rigide et tranchante de l'épée, a été substituée par une pièce de macramé couleur or qui courbe dans le bas au contact de ce qu'on peut imaginer être un plan horizontal quelconque. Le dessin qui vient clore la production de ma maîtrise s'intitule *Trophée* (Figure 31). Ce dernier présente une plaque de bois pouvant accueillir un panache de cervidé, mais sur laquelle sont apposés, de manière symétrique, deux gants tricotés avec un lainage or.

Réécriture est, selon moi, la série qui est la plus en lien avec le travail de l'artiste Nadia Myre. Sans toutefois être de l'ordre de la guérison, je crois que les œuvres que j'ai réalisées portent en elle des revendications relatives à la considération de personnes oubliées par l'Histoire, à savoir les femmes, un enjeu qui caractérise le travail de Myre. Dans mes dessins, l'idée de réécrire l'Histoire en ramenant le féminin dans la sphère publique s'est opérée en attribuant une valeur culturelle et,

par le fait même, une reconnaissance sociale, à des savoir-faire traditionnellement féminins. L'œuvre *Honneurs* en est un bon exemple. Par l'ensemble des substitutions symboliques qui constitue la série *Réécriture*, j'ai aussi voulu brouiller certains codes relatifs au genre : *Postiche* en est une monstration. Est-ce un homme? Un homme peut-il porter de longs cheveux tressés? Cette coiffure altère-t-elle sa crédibilité et sa puissance? En voulant détrôner certains clichés associés à la virilité, je pense ici aux armes, j'ai laissé la place à des images plus sensibles, qui contrastent, par la souplesse de leur facture, avec la raideur et la lourdeur des matériaux considérés comme nobles.

D'un point de vue bien personnel, terminer les œuvres de ma maîtrise avec *Trophée* n'est pas anodin. Introduire, tel un monument, l'image de la main par l'intermédiaire de gants tricotés est à mon sens une belle manière de rendre un « dernier » hommage, dans le présent contexte, au travail artisanal traditionnellement féminin. Et si les choses simples du quotidien qui sont réalisées de manière vraie pouvaient être des fiertés collectives, je crois que cela pourrait changer quelque chose dans nos rapports au monde et aux autres.

3.8 RETOUR SUR MES OBJECTIFS

Pour conclure ce chapitre, dans lequel est abordée la production artistique de ma maîtrise, je désire faire le point sur l'ensemble de mes œuvres, et ce, relativement aux objectifs de ma recherche en pratique artistique. Je rappelle que ce qui m'a conduite vers mon exposition est le désir de développer, par l'intermédiaire du dessin, un langage plastique issu de la réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin, et ce, de manière à affirmer ma vision d'une écriture féminine. Bien entendu, le concept d'écriture féminine est venu se greffer plus tardivement à mon objectif principal de recherche. En soi, cette idée d'un langage féministe lié à l'artisanat traditionnellement féminin est présente dans mon travail depuis les débuts de ma maîtrise, mais elle demeurait sans nom et plutôt diffuse. La découverte de l'écriture féminine à travers mes lectures sur le féminisme, de même qu'un remodelage personnel de sa définition, ont joué un rôle déterminant dans mon parcours.

J'ai, jusqu'ici, peu parlé de mon interprétation de l'écriture féminine par le dessin en lien direct avec les œuvres de mon exposition *Manière de faire | Manière de voir*. Dans la pratique, c'est-à-dire au sein de mes dessins, ces deux éléments forment une seule réalité. Le résultat visuel, découlant de cette écriture féminine qui a été plus largement développée dans la partie théorique du premier chapitre, doit, selon moi, être davantage observé, plutôt que verbalisé à l'écrit. Cette position suit la pensée de Cixous et d'Irigaray, théoriciennes à l'origine de cette écriture féministe, pour qui l'écriture féminine est impossible à définir (Cixous, 1975, p.50). De plus, l'ensemble de mes dessins est la démonstration de mon objectif principal de recherche (à l'exception de *Relation un*). Il aurait donc été redondant de l'aborder explicitement dans le cas de chaque série.

Ainsi, ma vision de l'écriture féminine s'est concrétisée par un dessin tributaire du savoir-faire technique de la main. C'est en me réappropriant une iconographie appartenant, ou plutôt associée à la femme que j'ai développé ma propre écriture féminine. Par l'intermédiaire de l'accumulation structurée de chaque petit tracé, j'ai créé des images qui abordent des réalités et des enjeux du genre féminin, et ce, toujours d'après une posture féministe et un sentiment de respect envers l'artisanat traditionnellement féminin. En somme, je considère avoir atteint mes objectifs de maîtrise. Toutefois, je ne crois pas qu'il y avait une seule manière d'y arriver; je pense qu'avec les mêmes objectifs en tête, je pourrais créer encore plusieurs œuvres bien différentes de celles que j'ai présentées au Centre national d'exposition. À mon sens, cela me confirme que j'ai bien choisi mon sujet de recherche.

CONCLUSION

Établir une problématique, en dégager les éléments clefs, structurer des objectifs de recherche, trouver sa méthodologie, faire des allers-retours entre la création et la théorie ainsi qu'entre nos créations et celles des autres, et enfin, vouloir théoriser à notre manière : voilà les étapes qui m'ont menée à porter à terme ma recherche en pratique artistique. Choisir d'aborder mes œuvres depuis une approche autoesthétique m'a amené à réfléchir à la place qu'occupe l'autre dans mon travail, en tant que regardeur, plus que je ne l'avais jamais fait. Cette considération s'est particulièrement concrétisée par un souci d'utilisation de repères visuels qui proviennent de la culture populaire. Bien entendu, il est principalement question des objets issus de l'artisanat traditionnellement féminin. Il est aussi question d'autres images ou d'autres objets qui sont porteurs, selon moi, de fortes charges symboliques dont la signification tend vers l'universel. En parallèle, développer un cadre théorique à mon travail artistique, donc parfaire et élargir mes connaissances des sujets abordés au sein de mes dessins, m'a légèrement dirigée vers une finalité contraire à mon désir de rendre mon travail le plus accessible possible. Cette réalité est associée au fait que mes lectures théoriques se sont avérées très inspirantes et qu'elles ont suscité en moi le désir d'intégrer ces nouvelles connaissances dans mon travail, et non seulement de les considérer à titre de positionnement. Suite à la prise de conscience de ce « piège théorique », j'estime avoir été en mesure de combiner l'apport de la théorie avec mon objectif de créer des œuvres qui sont ouvertes à l'autre. Finalement, je crois que la théorie, en plus de me permettre de bien saisir la portée de mon travail, m'a amené à ajouter un second degré à certains de mes dessins.

L'exercice de confronter mes créations à celles d'artistes majeures a été formateur sous plusieurs angles. Il est ici question de Nadia Myre, en raison du caractère identitaire dans son œuvre; de Ghada Amer, pour son rapport à l'art et à la femme et d'Annette Messenger, pour sa relation au domestique et au savoir-faire dans son travail. La simple recherche de ces artistes s'est avérée significative. Elle m'a amenée à découvrir les œuvres de plusieurs femmes à travers lesquelles mes préoccupations principales, soit la réappropriation par l'art de l'artisanat traditionnellement féminin,

l'identité, le genre féminin et le féminisme, occupent aussi une place de choix. Apprécier ce qui a déjà été fait, la manière et le contexte dans lequel cela a été réalisé et surtout, la réception des œuvres, ont influencé mon travail de maîtrise. Ces artistes, de même que plusieurs historiens ou théoriciens, se sont brillamment prononcés sur leur propre travail. Tant ces lectures que les œuvres mêmes m'ont fait réfléchir sur ma production. Par exemple, c'est en consultant des livres sur l'art et le féminisme que j'ai choisi de me concentrer sur la représentation de l'artisanat, et non sur son intégration, car j'avais le sentiment que cela distancerait davantage mon travail de ce qui a été fait par le passé.

Dans le chapitre final, j'ai abordé mon travail artistique, série par série, depuis un angle d'analyse précis, c'est-à-dire en regard de mes objectifs de recherche, le tout, dans une approche autoesthétique. Je rappelle que l'objectif de ma recherche en pratique artistique était de développer, par l'intermédiaire du dessin, un langage plastique issu de la réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin, et ce, de manière à affirmer ma vision d'une écriture féminine. Cet objectif se compose des trois sous-objectifs suivants :

- 1 — Exploiter une thématique genrée féminine depuis une perspective féministe;
- 2 — Valoriser, au sein de l'œuvre d'art, l'artisanat traditionnellement féminin comme héritage culturel;
- 3 — Mettre à profit le savoir-faire technique, dans ma pratique du dessin, afin d'enrichir l'œuvre.

Si, au début de ma maîtrise, j'ai trouvé un peu restreignant de créer toujours selon une même finalité, je suis aujourd'hui à même de constater les compétences que cela m'a permis d'acquérir. Je pense ici notamment à l'aspect technique, lequel n'a pas été abordé dans le cadre de mon mémoire. En ce qui me concerne, cet aspect est intimement relié à mon désir de développer une manière de redonner ses lettres de noblesse au savoir-faire, et ce, tout en tirant profit de ce dernier du point de vue de l'esthétique. Brièvement abordée dans le présent écrit et exploitée avec parcimonie dans mes dessins, la question du savoir-faire technique en art m'interpelle beaucoup. Je trouve assez percutant

le constat selon lequel, en général, je vais préférer produire une œuvre moins réussie, d'un point de vue technique, que d'avoir recours au décalque d'une photographie (par exemple). Ainsi, après avoir travaillé certains savoir-faire artisanaux, j'aimerais développer une réelle compréhension de mon rapport, très puriste, au savoir-faire en dessin. Dans un futur proche, je désire aussi concrétiser cette mise à profit de la technique du dessin, dont il est question dans mes sous-objectifs de recherche, afin d'enrichir mes œuvres.

En résumé, la technique du dessin possède, dans mon cas, un côté inspirant pour mes créations. Au même titre, le savoir-faire artisanal traditionnellement féminin a été, tout au long de ma maîtrise, un moteur de création dans mon travail artistique. Il en est ainsi, puisque ces techniques traditionnelles sont porteuses, à mon sens, de caractéristiques formelles et de charges symboliques très riches. De fait, je n'ai jamais été à court de nouvelles techniques que je pouvais me réapproprier, de nouveaux tracés à mettre en scène. En contrepartie, aborder l'art en relation avec le féminisme ne s'est pas toujours situé du séduisant côté des inspirations. Au départ, j'ai eu de la difficulté à assumer mon désir de créer depuis une perspective féministe, car cela me demandait un réel effort de positionnement au cœur d'un mouvement pluriel qui abrite des voix contradictoires. Ma maîtrise étant désormais menée à terme, je crois avoir réalisé l'amorce de mon travail touchant au féminisme. La base étant donc mise en place, je compte entretenir l'intérêt que je porte au genre féminin, et ce, toujours selon ma vision féministe. Je ne considère pas du tout avoir fait le tour des codes de mon écriture féminine et j'aimerais, prochainement, transposer cette écriture dans des œuvres où l'humain serait représenté. Ainsi, je souhaite, sans évincer l'artisanat traditionnellement féminin de mes sujets, me distancer de l'objet et réintroduire l'image humaine dans mes dessins.

BIBLIOGRAPHIE

- Amer, G. & Kotzamani, M. (2006). Ghada Amer : Interviewed by Marina Kotzamani. *PAJ : A Journal of Performance and Art*, 28 (2), 18-26.
- Amer, G. (n.d.). Ghada Amer. Repéré à http://www.ghadaamer.com/ghada/Ghada_Amer.html
- Babin, S. (2012). Éloge de la virtuosité? *esse arts + opinions (Savoir-faire)*, (74), 2-3.
- Bernadac, M.-L. (Éd.). (2006). *Annette Messenger : Mot pour mot*. Dijon : Les presses du réel. Londres : Violette Edition.
- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1994). *Libre-échange*. Paris : Éditions du Seuil, Presses du réel, Éditions du Seuil.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- Centre d'art contemporain de Malakoff. *Herstory : Annette Messenger*. (n.d.). [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=M8MFBay4g3s>
- Centre Georges Pompidou. (2007). *Annette Messenger : les messagers*. Paris : Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral.
- Charce, C. (2012). Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire. *ETC*, (96), 25-29.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Galilée.
- Clemente, C. (2008). *Our city dreams*. [Film documentaire], Di San Luca Films.
- Collin, F. (2000). Différence des sexes (théorie de la). Dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré & D. Senotier (Éds.). *Dictionnaire critique du féminisme* (26-35). Paris : Presses Universitaires de France — PUF.
- Croyance*. 2005. Dans Dictionnaire Encarta. Collection Microsoft. [CD-ROM].
- D. Laurier & P. Gosselin (Éds.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- Dallier, A., & Messenger, A. (1976). Annette Messenger : un langage de plasticienne. *Les Cahiers du GRIF*, 13 (1), 44-45.
- Dallier-Popper, A. (2009). *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*. Paris : L'Harmattan.
- de Beauvoir, S. (1976). *Le deuxième sexe tome I : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard.
- de Beauvoir, S. (1986). *Le deuxième sexe tome II : L'expérience vécue*. Paris : Gallimard.

- Dominique, B. (2012). Appropriation. Dans J. Morizot et R. Pouivet (Éds.). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. (45-46). Paris : Armand Colin.
- Dorlin, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités : Introduction à la théorie féministe* (Philosophie). Paris : Presses Universitaires de France — PUF.
- Duplais, S. (2007). Jouer avec les formes du « je ». Dans Centre Georges Pompidou. *Annette Messenger : les messagers*. (12-17). Paris : Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral.
- Duplais, S. (n.d.). Annette Messenger : Écureuil. *Centre Pompidou*. Repéré à <https://www.centrepompidou.fr/id/c4rzEGG/ryndjgE/fr>
- Eyene, M.-C. (2005). Ghada Amer, du porno populaire à l'érotologie arabe. *Africultures*, (2), 89-96. <https://doi.org/10.3917/afcul.063.0089>
- Féminisme. 2017. Dans Le Grand Robert de la langue française. Repéré à <https://gr.bvdep.com/robert.asp>
- Fischer, H. (2010). *L'avenir de l'art*. Montréal : VLB éditeur.
- Fougeyrollas-Schwebel, D. (2000). Mouvements féministes. Dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré & D. Senotier (Éds.). *Dictionnaire critique du féminisme* (125-130). Paris : Presses Universitaires de France — PUF.
- Fraser, M. (2004). Le mouvement de la mémoire dans l'œuvre de Nadia Myre. *Protée*, 32 (1), 31-38. <https://doi.org/10.7202/011023ar>
- Gilligan, C. (2008). *Une voix différente : pour une éthique du care*. Paris : Flammarion.
- Gilligan, C. (2009). Le care, éthique féminine ou éthique féministe? *Multitudes*, 37-38 (2-3), 76-78. <https://doi.org/10.3917/mult.037.0076>
- Gosselin, P. & Le Coguiec, É. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Grenier, C. (2012). *Annette Messenger*. Paris : Flammarion, Centre national des arts plastiques.
- Guérin, F. (2004). Connaître son problème : Déplacement, détournement et actualisation de la problématique. Dans D. Laurier & P. Gosselin (Éds.). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. (53-65). Montréal : Guérin universitaire.
- H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré & D. Senotier (Éds.). (2000). *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris : Presses Universitaires de France — PUF.
- Ina.fr, I. N. de l'Audiovisuel. (1975). *Simone de Beauvoir : pourquoi je suis féministe*. Repéré à <http://www.ina.fr/video/CAA00016153>
- Irigaray, L. (1974). *Speculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.

- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1990). *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*. Paris : Grasset.
- Jean, M. (2006). Sens et pratique. Dans P. Gosselin & É. Le Coguiec (Éds.) *La recherche-création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (33-42). Québec. Presses de l'Université du Québec.
- Kaine,   ., Bergeron-Martel, O. et Morasse, C. (2017). L'artiste-médiateur : un transmetteur de l'expérience de l'autre. Dans M. Dubé, N. Casemajor, J.-M. Lafortune &   . Lamoureux (  ds). (2017). *Expériences critiques de la médiation culturelle*. (321-342). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Lanthier, R.O. et St-Jacques, F. (2011). Avant-propos. Dans C. Tougas,   .-A. Pageot, S. Dyck & A. James Graham. *Nadia Myre : En [counter] s.* (7). Montréal :   ditions Art mûr. Saint-Jérôme : Musée d'art contemporain des Laurentides & Ottawa : Carleton University Art Gallery.
- Leretaille, L. & Chevelavier, D. (2017). Artisanat. *Encyclopédia Universalis*. Repéré à <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/artisanat/>
- Les Cercles de Fermières. (2017). Mission et objectifs. *Les Cercles de Fermières du Québec*. Repéré à <https://cfq.qc.ca/a-propos/mission-et-objectifs/>
- Mathieu, J. (2001). Découvrir, étudier et mettre en valeur la culture matérielle : dialectique entre cultures populaire et savante, l'exemple québécois au 20   siècle. *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 54(1), 40 57.
- Messenger, A. & Dallie, A. (2006) Annette Messenger, son langage de plasticienne : Entretien avec Aline Dallie. Dans M.-L., Bernadac (  d.). *Annette Messenger : Mot pour mot*. Dijon : Les presses du réel. Londres : Violette Edition.
- Minahan, S. & Cox, J. W. (2011). The Inner Nana, the List Mum and Me: Knitting Identity. *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 72(0), 38-50.
- Morineau, C. (2010). *Artistes femmes, de 1905 à nos jours*. Paris : Centre Pompidou.
- Myre, N. (n.d.). Nadia Myre. Repéré à <http://www.nadiamyre.net/>
- Myre, R. (2011). Introduction. Dans C. Tougas,   .-A. Pageot, S. Dyck & A. James Graham. *Nadia Myre : En [counter] s.* (8-9). Montréal :   ditions Art mûr. Saint-Jérôme : Musée d'art contemporain des Laurentides & Ottawa : Carleton University Art Gallery.
- Neumark, D. (2014). Reprendre le fil de la trame narrative : faire entendre et mobiliser les récits personnels dans la sphère publique. *Recherches féministes*, 27 (2), 115-133. <https://doi.org/10.7202/1027921ar>
- Office québécois de la langue française. (2017). Appropriation. *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. Repéré à http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26541303

- Office québécois de la langue française. (2017). Réapproprié. *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. Repéré à http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17019217
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.
- Patriarcat. 2017. Dans Le Grand Robert de la langue française. Repéré à <https://gr.bvdep.com/robert.asp>
- Reckitt, H. & Phelan, P. (2005). *Art et féminisme*. Paris : Phaidon.
- Reckitt, H., & Phelan, P. (2005). *Art et féminisme*. Paris : Phaidon.
- Reilly, M. (2010). *Ghada Amer*. New York : Gregory RMiller & Co.
- Rovența-Frumușani, D. (2009). *Concepts fondamentaux pour les études de genre*. Paris : Éditions des Archives contemporaines et l'Agence universitaire de la francophonie.
- Simon, J. (2007). Annette Messenger, « surtout la multiplicité ». Dans Centre Georges Pompidou. *Annette Messenger : les messagers*. Paris : Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral.
- Souriau, A. (2010). Esthétique. Dans É. Souriau. *Vocabulaire d'esthétique* (3e éd.). (725-730). Paris : Quadrige : Presses universitaires de France.
- Souriau, A. (2010). Recherche. Dans É. Souriau. *Vocabulaire d'esthétique* (3e éd.). (1277). Paris : Quadrige : Presses universitaires de France.
- St-Gelais, T. (2012). *Ghada Amer*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Taraud, E. (2002). Interview with Ghada Amer. *Studies in 20 th & 21 st Century Literature*, 26 (1), Article 16, 1-12. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1530>
- Technology Development Team. (2015, 7 janvier). *FIT ARTSpeak lecture series 2014 Ghada Amer* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=YQmPEvoELDI>
- Tougas, C., Pageot, É.-A., Dyck, S. & James Graham, A. (2011). *Nadia Myre : En [counter] s*. Montréal : Éditions Art mûr. Saint-Jérôme : Musée d'art contemporain des Laurentides & Ottawa : Carleton University Art Gallery.

ANNEXES

A — CARTON D'INVITATION DE L'EXPOSITION



Figure 37 — Carton d'invitation : Exposition Manière de faire | Manière de voir

B — INFORMATIONS TECHNIQUES DES ŒUVRES DE L'EXPOSITION

Titres	Médiums	Dimensions incluant l'encadrement (haut. x long. x larg.) (pouces)	Années
Titre de la série : Urnes d'artistes : en mémoire de la perte			
Objet trouvé I	Encre, graphite et aquarelle sur papier aquarelle et impression numérique sur papier. Encadrement en frêne sans vitre.	21 ½ x 13 ½ x 2	2015
Objet trouvé II		21 ½ x 13 ½ x 2	2015
Objet trouvé III		21 ½ x 13 ½ x 2	2015
Objet trouvé IV		21 ½ x 13 ½ x 2	2015
Titre de la série : Mise en forme d'une construction domestique			
Fondation	Graphite, acrylique et encre (2.3 et 2.4 seulement) sur papier aquarelle. Encadrement en tilleul avec vitre.	27 7/16 x 35 7/16 x 2 1/4	2016
Relation un		35 7/16 x 27 7/16 x 2 1/4	2016
Relation deux		35 7/16 x 27 7/16 x 2 1/4	2016
Dessous		27 7/16 x 35 7/16 x 2 1/4	2016
Intérieur		27 7/16 x 35 7/16 x 2 1/4	2016
Structure		27 7/16 x 35 7/16 x 2 1/4	2016
Titre de la série : Tâches			
Aubergine et bleu	Graphite et aquarelle sur papier aquarelle. Papier tendu sur châssis.	14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Mauve et ocre		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Rouge et rouge		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Aubergine et mauve		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Mauve et jaune		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Bleu et jaune		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Rouge et bleu		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Bleu et Bleu		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Rouge et ocre		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Mauve et bleu		14 5/8 x 14 5/8 x 2	2016
Titre de la série : Récit imagé d'une pratique en mouvance			
Tableau I/III	Encre sur papier aquarelle. Encadrement en tilleul avec vitre.	33 15/16 x 48 7/16 x 2 1/4	2017
Tableau II/III	Aquarelle et encre sur papier aquarelle. Encadrement en tilleul avec vitre.	33 15/16 x 48 7/16 x 2 1/4	2017
Tableau III/III	Aquarelle sur papier aquarelle. Encadrement en tilleul avec vitre.	33 15/16 x 48 7/16 x 2 1/4	2017
Titre de la série : Points choisis			
Obliques et jours			2017

Feuilles superposées	Impression numérique sur tissu (georgette).	Mât de 6 pieds de longueur et de 1 pouce de diamètre en angle de 45 degrés avec le mur.	2017
Torsades X			2017
	Mât en bois et support en métal.		
Titre de la série : Réécriture			
Honneurs	Graphite et encre sur papier aquarelle.	$26 \frac{13}{16} \times 18 \frac{7}{16} \times 2$	2017
Postiche		$27 \frac{7}{16} \times 35 \frac{7}{16} \times 2 \frac{1}{4}$	2017
Souplesse		$34 \frac{3}{16} \times 19 \frac{3}{16} \times 2$	2017
Trophée	Encadrement en tilleul avec vitre.	$26 \frac{13}{16} \times 25 \frac{1}{16} \times 2$	2017

